ADOLFO VENTURI
STORIA DELL'ARTE ITALIANA

LA PITTURA DEL CINQUECENTO

VOL. IX
PARTE VII

HOEPLI EDITORE
MILANO
MCMXXXIV

A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

IX.

LA PITTURA DEL CINQUECENTO

PARTE VII.

CON 677 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1934 - XII

INDICE

Orlando Flacco.

L' Opera: Fu collaboratore di Bernardino India nella composizione della Sala del Consiglio a Verona, ove per l'adattamento alla maniera del compagno, gli venne meno l'intensità d'effetti pittorici raggiunta, sulle orme di Paolo, nell'*Ecce Homo* della chiesa di San Nazzaro a Verona.

Sante Creara.

L' Opera: Nel quadro della Sala stessa del Maggior Consiglio, si presenta come un manierista ricercatore di pompa decorativa e tutto fondato sul compromesso tra le forme veronesiane e quelle proprie all'accademismo toscano-romano.

Sigismondo De Stefani.

L' Opera: Più dei precedenti si attiene agli esempi mantovani di Giulio Romano. – Nel quadro del *Martirio di San Lorenzo* in San Giorgio di Verona, forbisce superfici e determina particolari, avvicinandosi ai modi dell'accademico miniatore Giulio Clovio.

Battista Agnolo, detto Del Moro.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Fonda la sua maniera sul compromesso di forme veronesi derivate dal Torbido, e talora da Paolo, con le forme dell'accademismo romano di Giulio Pippi. – Suo capolavoro è la pala di Sant'Agostino in San Fermo a Verona. – Catalogo delle Opere.

Giulio Del Moro.

La Vita. – L' Opera: Insignificante manierista di stampo accademico nella composizione della sala del Gran Consiglio in Palazzo Ducale, ove è figurato Papa Alessandro III a Roma; chiassoso scenografo nella *Presa di Caffa*, dà la sua miglior prova nel *Cenacolo* di Santa Maria Zobenigo a Venezia per luministici risalti e serietà costruttiva. – Catalogo delle Opere.

imitatore di Tiziano. – Nel *Bacco e buffone*, della raccolta Querini Stampalia, il volgare pittore accentua i risalti luministici e raggiunge, con le sue dure forme di xilografo, vivezza di effetti caricaturali. – CATALOGO DELLE OPERE.

TIZIANO, detto TIZIANELLO.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L' OPERA: Pomposo e squilibrato compositore della tela di S. Maria de' Frari, raffigurante *Sant'Ambrogio che vieta a Teodosio II l'ingresso al tempio*. – CATALOGO DELLE OPERE.

GIAMBATTISTA E ALESSANDRO MAGANZA, Vicentini.

L' OPERA: Le forme del Veronese, intorbidate e appassite, si fondono spesso, nell'arte di questi due maestri, con un tintorettismo alla maniera del Palma giovine, che soffoca il colore e incrudisce le ombre. – Tra le loro opere migliori son le pitture eseguite per la cappella del Santissimo nel Duomo di Vicenza.

PIETRO MARESCALCHI, detto LO SPADA.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L' OPERA. : Segue gli esempi di Jacopo Bassano e anche di Tiziano. – Tra le sue opere più significative sono la smagliante composizione barocca della *Madonna della Misericordia* nel Duomo di Feltre, il *Banchetto di Erode* nella Galleria di Dresda, il *Ritratto di centenario* nella Galleria di Feltre. – CATALOGO DELLE OPERE.

GIROLAMO FORNI.

L' OPERA: Manierista veronesiano nella cerchia dei Maganza.

CARLO RIDOLFI.

L' OPERA: Contaminazione di modi veronesiani con gli accentuati risalti chiaroscurali del Palma Giovane,

nella pompa banale dell'*Adorazione de' Magi* a San Giovanni Elimosinario di Venezia. – CATALOGO DELLE OPERE.

DARIO VAROTARI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Maestro eclettico, che passa dall'imitazione del Veronese a quella dei seguaci del Tintoretto, tra le più svariate e sconnesse reminiscenze d'opere d'arte. – CATALOGO DELLE OPERE.

CAMILLO BALLINI DI BRESCIA.

L'OPERA: Si firma discepolo di Tiziano, e segue soprattutto gli esempi del Veronese nelle pitture allegoriche a decorazione del soffitto di una saletta presso la Sala dello Scrutinio. – Tra le migliori opere di questo mediocre manierista è l'ovato raffigurante la *Vittoria di Trapani* nel soffitto alla sala dello Scrutinio, commistione di forme veronesiane e tintorettesche in un insieme turbinoso.

TOMMASO DOLABELLA.

L'OPERA: Scolaro dell'Aliense. – Sua composizione per il soffitto della Sala del Senato, raffigurante *Il Doge Pasquale Cicogna davanti all'altare*.

PIETRO DAMINI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Eclettico seguace dei maestri veneti, specialmente di Tiziano e del Veronese. – Sopra la mediocrità della sua diffusa opera di pittore si elevano la *Deposizione di Cristo* nel Museo Civico di Castelfranco e la *Crocefissione* nella chiesa del Santo a Padova.

PAOLO PIAZZA DI CASTELFRANCO.

L'OPERA: Raccoglie, nel *Battesimo di Costantino* in San Polo a Venezia, motivi diversi dal Veronese, da Jacopo Bassano, dal Tintoretto, amalgamandoli in un insieme torbido e arido di colore, angoloso di forma, lustro di superfici.

MATTEO INGOLI DI RAVENNA.

L'OPERA: Scolaro di Alvise Benfatto, risente soprattutto della maniera di Paolo Veronese, pur serbando

qualche impronta emiliana nel *Cristo in gloria* dell'Accademia veneziana e volgendo verso un tintorettismo alla Palma Giovine, la composizione della *Natività di Maria* in San Sebastiano di Venezia, non immemore di Paolo nei tipi delle donne e nei costumi di seta rabescata.

ODOARDO FIALETTI, Bolognese.

L'OPERA: Insignificante e disorientato manierista, contraffattore di forme veronesiane e bassanesche.

PIETRO MERA, Olandese.

L'OPERA: Imitatore del Tintoretto, di Paolo Caliari, del Palma Giovane. – Tra le sue pitture, poche meritano di esser notate per qualche vivezza di effetti luministici: tra esse, la *Circoncisione* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e la *Madonna in gloria e Santi* nel coro di San Francesco delle Vigne.

JACOPO PALMA IL GIOVANE.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Pitture giovanili ispirate soprattutto alla maniera del Tintoretto nelle chiese di San Bartolommeo e di San Giacomo dell'Orio a Venezia, notevoli per l'intensità degli stacchi di luce dall'ombra appesantita e il conseguente risalto delle forme. – Nelle *Storie relative al doge Pasquale Cicogna*, dipinte per l'oratorio dei Crociferi, l'eclettico seguace dei maggiori artisti veneziani del Cinquecento afferma una spiccata personalità nell'animazione pittoresca degli ambienti, nella spontanea intimità delle scene, potrebbe dirsi nel linguaggio familiare che sostituisce l'ardore eroico dell'età d'oro veneziana. – Sviluppo della maniera decorativa di Jacopo Palma nelle eclettiche composizioni eseguite per il soffitto della Sala del Maggior Consiglio. – Tra i migliori esempi di maniera tizianesca il *Crocefisso* della Ca' d'Oro a Venezia e l'altro nel Museo Civico di Padova. – Il barocco nella maniera del Palma Giovane: l'*Assunta* della Chiesa di San Giuliano a Venezia, il *Salvatore in gloria benedicente il doge Zeno* nell'Oratorio dei Crociferi, l'*Autoritratto* di Brera, il gruppo di Cristo e degli angeli nel *Giudizio finale* di pa-

lazzo dei Dogi. – Il periodo di decadenza e le sue opere più notevoli, tendenti al movimento pittorico secentesco. – CATALOGO DELLE OPERE.

PIETRO MALOMBRA.

LA VITA. – L'OPERA: Eclettico affine al Palma Giovine nell'accentuazione degli scuri. – Sua arte di vedutista pittoresco e minuzioso nel quadro del Prado raffigurante il *Consiglio veneziano adunato nella Sala del Collegio*. – CATALOGO DELLE OPERE.

LEONARDO CORONA.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Altro eclettico affine al Palma Giovane. – Vivezza decorativa nelle composizioni del soffitto di San Niccolò dei Mendicoli, ispirate al Veronese e al Tintoretto. – Accentua ad oltranza, nel *Crocefisso* dell'Accademia e nelle tele dell'Ateneo, l'intensità, propria al Palma Giovine, dei risalti di forma e degli effetti di moto, mediante l'addensarsi dell'ombra e la violenza dei lumi. – CATALOGO DELLE OPERE.

BALDASSARE D'ANNA.

L'OPERA: Seguace e collaboratore di Leonardo Corona nel ligneo *Ecce Homo* sulle pareti dell'Ateneo.

SANTE PERANDA.

LA VITA. – L'OPERA: Seguace di Jacopo Palma il Giovane, che nel periodo della dimora in Emilia trae qualche ispirazione dal Correggio. – Caratteristico il suo modo d'illuminare, che dà effetti vitrei alle superfici dipinte. – Tra le sue opere principali in Venezia son la composizione tintorettesca di *San Rocco fra gli appestati*, nella Chiesa di San Giuliano, i quadri in San Nicola da Tolentino, la vasta scenografia del *Martirio di Santo Stefano* nella Chiesa dedicata a questo Santo. – CATALOGO DELLE OPERE.

ANTONIO FOLER.

L'OPERA: Superficiale imitatore di schemi veronesiani e delle vitrose superfici di Sante Peranda, nel quadro

del *Martirio di Santo Stefano*, dipinto per la chiesa a lui dedicata.

MATTEO PONZONE.

LA VITA. – L' OPERA: Scolaro del Peranda, manierista mutevole che trae da fonti diverse gli schemi delle opere, e, mentre nel quadro di Santa Maria dell'Orto par dipinga sopra una carta tirata a lucido le piatte figure, nel *Crocefisso* di San Cassiano deriva forza di risalti plastici dall'ombra e trova qualche motivo fantastico d'impronta barocca, forse per ispirazione del veronese Orbetto. – CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVANNI CONTARINI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L' OPERA: Manierista tra i più notevoli del mondo veneziano, studioso delle opere di Tiziano e del Tintoretto. – Tra le sue pitture più pregevoli sono la tela raffigurante *Il Doge Grimani davanti al trono di Maria*, in Palazzo Ducale a Venezia, singolare per larghezza di modellato, slancio compositivo, squillo di luci fra l'ombra, e la *Natività di Maria* nella chiesa dei Santi Apostoli, ove egli si afferma robusto costruttore, ampio di forme, intenso di luministici risalti. – Sebbene abbia importanza notevole nella sua opera il luminismo tintorettesco, e anche talvolta l'influenza del Palma Giovine, più che i manieristi aggruppati intorno a questo Maestro, ricorda Tiziano nella morbida fusione cromatica di alcune sue opere. – CATALOGO DELLE OPERE.

ALESSANDRO VAROTARI, detto IL PADOVANINO.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L' OPERA: Mediocre pittore nella maggior parte delle sue composizioni, inspirate a un tizianismo accademico, privo di forza, artificioso. – In qualche momento d'eccezione riesce ad imprimere nelle sue opere segni di una forte personalità. – Così raggiunge novità di visione decorativa nei quadri della chiesa di San Nicola da Tolentino, ritmi neoclassici nelle *Nozze di Cana* all'Accademia di Venezia, e un'espressione pienamente secentesca di sensualità pittorica nella *Betsabea* del Museo Civico di Padova. – CATALOGO DELLE OPERE.

tra la figura di San Donato nel quadro della chiesa urbinate dedicata a questo Santo e le altre di tutta una serie d'affreschi sulle pareti della cappella di Santa Barbara annessa alla chiesa di San Gregorio Magno a Roma, ove il Viviani spiega doti di buon costruttore. – Rapidità improvvisatrice dell'effetto decorativo nella pala di San Ciriaco ad Ancona, guasta da leziosismi nelle figure di alcuni Santi e stonata di colore. – Catalogo delle Opere.

Ludovico Viviani.

Insignificante imitatore del Baroccio, nel *Cristo in Croce fra Santi* del Duomo di Urbino.

Filippo Bellini.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Influssi romagnoli nello *Sposalizio di Santa Caterina*, timida e ritardataria opera del pittore. – La maniera di Filippo Bellini, piatta, calligrafica, fusa e fioca di colore in un gruppo delle sue migliori opere: la *Circoncisione* di Loreto, la *Messa per le Anime del Purgatorio* in San Ciriaco d'Ancona, il *San Girolamo* nell'Annunziata della stessa città. – Fusione, in questi dipinti, di elementi barocceschi e fiamminghi. – Impaccio e durezze nell'accademico studio di rilievo per la *Predica di San Giovanni Battista* nella chiesa del Sacramento ad Ancona. – La decadenza della maniera baroccesca nella *Madonna con Santi* del Museo di Pesaro e negli affreschi dell'oratorio della Carità a Fabriano, dove soltanto le pale d'altare meritano qualche attenzione. – Catalogo delle Opere.

Vincenzo Pellegrini.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Nel quadro degli *Ognissanti*, per la chiesa della Compagnia della Morte a Perugia, Vincenzo si attiene alle forme baroccesche, pur non rimanendo esente da influenze senesi. – Notizie di opere a lui attribuite.

Felice Pellegrini.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Copia la *Deposizione* del Baroccio a Senigallia nel quadro dell'Oratorio della Fraternita del Crocefisso in Perugia, condotto con studio particolaristico, quasi da miniatore. – Catalogo delle Opere.

Ferraù Fenzoni.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Maestro eclettico, che nel suo periodo romano trae ispirazione dal Genga, dal Baroccio, da Raffaello e da Michelangiolo, formandosi uno stile indipendente, personale, di decorazione lieve e fiorita, negli affreschi di Santa Maria Maggiore e in quello, proprio della sua maniera romana, del *Giudizio Finale* sulla parete d'ingresso del Duomo di Todi. – Gli schemi curvilinei del Genga appaiono soprattutto, con nuova larghezza e complessità e con più accesa fantasia, nelle pitture della cappella del Duomo di Faenza, istoriata con scene della *Vita di S. Carlo*, e nella pala d'altare di quella Pinacoteca Civica, raffigurante la *Probatica piscina*, ove agli elementi romani e barocceschi s'uniscono influssi ferraresi e bolognesi. – La maniera di queste opere faentine, caratteristica, specialmente nella pala della Pinacoteca, per il dinamismo dell'effetto di linee e di luci e per la vivezza dell'intarsio policromo, è del tutto opposta a quella del periodo romano di Ferraù Fenzoni. – Catalogo delle Opere.

Cesare Grazi.

Il Baroccismo a Rimini. – Contraffazione di schemi barocceschi nella *Presentazione di Gesù al Tempio* della chiesa del Suffragio in Rimini, attribuita a Cesare Grazi.

Gio. Laurenti o Laurentini, detto Arrigoni.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Nelle tele dipinte per il soffitto della chiesa di San Giuseppe a Rimini mostra una personalità vivace e dotata nell'interpretazione di forme correggesche, oltre che di quelle, predominanti, del Baroccio. – Catalogo delle Opere.

Claudio Ridolfi.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Prevalenza della tradizione veneta in questo seguace veronese del Baroccio. – Suoi ricordi del Veronese e sue impressioni da Lorenzo Lotto nelle pale d'altare d'Urbino e di Fabriano. – Catalogo delle Opere.

Francesco Vanni.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Riflessi del manierismo romano e degli insegnamenti di Bartolommeo Passerotti nel *Battesimo di Costantino,* in Sant'Agostino di Siena. – Evidenza dell'influsso baroccesco nella *Santa Maddalena* e nel torso di Cristo della *Crocefissione* di San Giorgio, opera, in complesso, aderente alla tradizione pittorica senese. – I dipinti migliori del periodo baroccesco: il *Battesimo di Gesù* nella cappella di San Giovanni sotto il Duomo e l'*Annunciazione* della chiesa de' Servi. – Limitazioni del baroccismo di Francesco Vanni. – Altre opere del periodo baroccesco: l'*Immacolata* di Montalcino e il quadro dell'altare della chiesa di Fontegiusta. – Apparizione di elementi carracceschi nella pala del Duomo di Siena, raffigurante *Sant'Ansano che battezza i Senesi.* – Affermazione della personalità di Francesco Vanni a Siena nel delicato lirismo dell'immagine di Santa Caterina sul letto funebre, nella fantasmagoria cromatica dello *Sposalizio della Santa* a Genova, e nella delicata trama decorativa della *Comunione di Santa Maddalena.* – Momentanea deviazione in senso carraccesco dell'arte del Vanni nella *Caduta di Simon Mago* del Museo Petriano a Roma. – Decadenza del pittore nel quadro della *Disputa del Sacramento* a Pisa. – Caratteri dell'arte di Francesco Vanni. – Catalogo delle Opere.

Ventura Salimbeni.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Decorazione della Sala delle Parche in palazzo Buonvisi a Lucca, e suoi rapporti con la maniera del Cavalier d'Arpino e di Raffaello e con la tradizione emiliana del Correggio e del

Parmigianino. – Qualità cromatiche e decorative in quest'opera di manierista raffinato e frivolo. – Il *Ritratto di dama in effige di Santa Caterina* nella Pinacoteca Civica di Lucca, e sue affinità con gli affreschi di palazzo Buonvisi. – Espansione della ricchezza decorativa e cromatica propria alla sua maniera negli affreschi della chiesa della Trinità a Siena. – Massime espressioni del cromatismo vibrante e delicato di Ventura Salimbeni nelle lunette dell'oratorio di San Bernardino e negli affreschi della cappella di San Giacinto in Santo Spirito di Siena. – Inferiorità del Salimbeni pittore di pale d'altare in confronto al Salimbeni pittore d'affreschi. – Le pale d'altare nella chiesa della contrada della Lupa, nella chiesa di San Domenico a Siena, e nella Galleria di Budapest. – Affinità e divergenze dallo stile del Vanni nel quadro della chiesa del Refugio, con la *Visione di San Galgano*. – Commistione di forme baroccesco-senesi con forme fiorentine, nei quattro affreschi del Duomo di Siena. – Nuova libertà d'espressione pittorica spiegata dal Salimbeni nel *Concerto d'angeli* al Santuccio, e sue relazioni con l'arte del Poccetti. – L'atmosfera velata della pala di *Cristo sulla via del Calvario*, a Sant'Agostino di Siena, iniziata dal Casolani. – Catalogo delle Opere.

Alessandro Casolani.

La Vita. – Bibliografia. – L' Opera: Vivido effetto cromatico e larghezza di forme nella *Natività di Maria*, dipinta per la cappella delle Volte in San Domenico di Siena. – Studio di regolarità costruttiva nella composizione raffigurante il *Conferimento al Pontefice della potestà su Roma*, nell'Oratorio di Santa Caterina, piuttosto dipendente dall'Accademismo romano che dalla libertà pittorica del Fiori. – Qualche motivo baroccesco, di secondaria importanza, in questo quadro storico da accademia ottocentesca. – Modificazione della maniera di Alessandro Casolani nella ricerca di effetti pittorici alla Veronese per il *Martirio di San Bartolommeo* al Carmine di Siena. – Catalogo delle Opere.

Apostoli alla tomba della Vergine. – Libertà pittorica raggiunta nelle composizioni di Santa Maria della Pioggia e di San Domenico. – I capolavori di Ludovico Carracci: la grande pala d'altare con la *Madonna e i Santi Maddalena, Francesco, Domenico*, la *Madonna del Rosario* e la *Madonna degli Scalzi*, tutte nella Pinacoteca di Bologna, ove il colore del maestro emiliano raggiunge tenerezze premurilliane.

La Vita e l'Opera: Annibale si mantiene entro la cerchia correggesca nel dipingere l'*Autoritratto* nella Galleria degli Uffizi, con mirabile morbidezza d'impasto. – Correggismo con infiltrazioni venete, affine a quello di Ludovico, nell'*Adorazione de' Pastori* in Santa Maria della Pioggia. – Prevalenza del venezianismo nell'*Arianna* degli Uffizî. – Per la contenutezza delle forme, lo studio di misura e d'equilibrio, Annibale Carracci va verso l'arte classica e l'effetto scultorio. – A Roma è colpito da Michelangelo, come può vedersi nel *Cristo morto* della Pinacoteca di Parma, tra curiose commistioni di elementi derivati dal Correggio e persino da Michelangelo da Caravaggio. – Correggio e Venezia si riflettono anche nella *Madonna in gloria e sei Santi* della Pinacoteca di Bologna, risultante a un effetto greve, accademico. – La decorazione di palazzo Farnese a Roma, esempio di accademismo carraccesco, non senza dissidio fra le persistenti forme bolognesi, l'influsso di Michelangelo e l'atteggiamento neoclassico. – Collaboratori di Annibale nella decorazione farnesiana, ov'egli mostra, nei grandi altorilievi colorati, di aver rinunciato alle sue ricerche pittoriche. – Ma nelle lunette della cappella Aldobrandini, nella freschezza degli idillici paesi, egli torna alla vita, e talvolta prelude alla poesia delle visioni di Claudio Lorenese.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine di testo[1].

[1] Nell'indice dei luoghi, sono notati soltanto i dipinti dei quali è fatta particolare menzione, non tutti quelli indicati nei singoli cataloghi delle opere degli artisti.

***

****

INDICE DEGLI ARTISTI

ERRATA CORRIGE

A pag. 47, riga 2ª, invece di: la *Madonna*, — leggasi: *Santa Caterina*.

53, sotto la figura, invece di: Chiesa di S. Gregorio Maggiore. — leggasi: Chiesa di S. Giorgio Maggiore.

148, riga 6ª, invece di: La prima composizione, — leggasi: La seconda composizione.

569, nel sommario dell'opera del Passignano, togliere le parole: Nel « Battesimo di Cristo », del Duomo di Bergamo, il pittore fa centro della sua visione il movimento atmosferico della luce e dell'ombra.

571, nel sommario dell'opera dei Pomarancio, riga 9ª, invece di: Galleria Borghese — leggasi: Galleria Barberini.

851, righe 3-4, invece di: in Palazzo Bianco a Genova — leggasi: a Torino, nella Pinacoteca.

976, riga 2ª, invece di: San Donato — leggasi: Sant'Agostino.

— » , riga penultima, invece di: *Santa Agnese* — leggasi: *Sant'Agata*.

— 1149, nel sommario dell'opera di Agostino Carracci, righe 3-4, invece di: « Madonna con S. Giovannino e altri Santi » della Pinacoteca di Bologna. — leggasi: « Madonna col Bambino e S. Giovannino » nella Pinacoteca di Parma.

» , idem, riga 5ª, invece di: della stessa Galleria. — leggasi: della Pinacoteca di Bologna.

— » , nel sommario dell'opera di Ludovico Carracci, righe 6-7, invece di: si comprime con l'enfasi mimica enfatica dei personaggi — leggasi: si esprime con la mimica enfatica dei personaggi.

— 1190, sotto la figura, invece di: Bergamo, Museo — leggasi: Bayonne, Museo.

LA PITTURA
DEL CINQUECENTO

Volume IX - Parte VII

I.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DEI GRANDI MAESTRI VENETI DEL '500.

1.

MANIERISTI CONTINUATORI DI VECCHIE FORME

GIROLAMO DA SANTACROCE.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Il pittore ritardatario, nel " Cenacolo " del 1549 a San Martino di Venezia taglia nel legno figure di stampo belliniano ingrandite, mentre nel 1519, nella " Vocazione di San Matteo ", a Bassano Veneto, si adattava grossamente a tipi bonifaceschi. - Artefice stento, meschino, nulla rappresenta nel mondo veneziano. - CATALOGO DELLE OPERE.

CESARE DA CONEGLIANO.

L'OPERA: Rievocatore di tipi cimeschi nel " Cenacolo " della Raccolta Querini Stampalia, si volge agli esemplari di Bonifacio nell'altro della chiesa dei SS. Apostoli.

PAOLO DE' FRANCESCHI, detto il FIAMMINGO.

L'OPERA: Un ritorno verso Cima da Conegliano si scorge nella sua " Pietà ", appartenente all'Accademia di Belle Arti a Vienna, e il ricordo di Cima non scompare neppure nel " San Girolamo " della chiesa parrocchiale di Mirano, d'ispirazione tintorettesca.

GIROLAMO DEL TOSO.

L'OPERA: Insignificante imitatore vicentino del Palma Vecchio in forme arcaistiche e stente.

DIONISIO BREVI.

L'OPERA: Veronese, imitatore del Caroto nel quadro di " San Michele " a Caprino.

DIONIGI BATTAGLIA di Verona.

L'OPERA: Buon maestro seguace del Torbido nella pala della chiesa veronese di Sant'Eufemia.

STEFANO DELL'ARZERE, Padovano.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Continuatore di forme quattrocentesche, volge, più tardi, come già il suo condiscepolo e collaboratore Domenico Campagnola, verso l'ampiezza compositiva del Pordenone.

GIOVANNI OLMO, Bergamasco.

L'OPERA: Nelle prime opere, con forme derivate dal Previtali, mostra qualche indiretta reminiscenza raffaellesca; poi si attiene, irrigidendoli, a modelli moroniani.

GIROLAMO DA SANTACROCE.

1480 — La data di nascita di Girolamo, che, come gli altri pittori da Santacroce, ha preso il nome dall'originario villaggio del Bergamasco, va posta circa quest'anno, se è lui quel « Jerolimo de maistro Bernardin depentor » che nel 1503 era maggiorenne, e figurava come testimonio al testamento di Maria, seconda moglie di Gentile Bellini.

1507, 18 febbraio — Gentile Bellini fa testamento, e lascia « omnia designia retracta de Roma » a Girolamo e al garzone Ventura.

1519 — Data della pala della Pinacoteca di Bassano, con la *Vocazione di San Matteo.*

1520 — Data della pala con *San Tommaso di Canterbury in trono,* in San Silvestro di Venezia.

1527 — Data della pala della chiesa di Isola, in Istria, e di quella della parrocchiale di Luvigliano presso Padova.

1533 — Data di uno stendardo rappresentante la *SS. Trinità,* nel Castello Sforzesco di Milano.

1536 — Data della pala della chiesa di San Francesco, a Pisino, in Istria.

1538 — Data della pala con l'*Eterno e i Ss. Rocco e Girolamo,* nel Museo Civico di Padova.

1541 — Data della pala in San Martino di Burano.

1542, 29 novembre — Il Lotto si fa aiutare da maestro Girolamo da Santa Croce a dipingere due teste del *Salvatore* per frate Sisto di San Giovanni e Paolo.

1549 — Data della pala con la *Cena* in San Martino di Venezia, e di un polittico in Santa Maria delle Paludi presso Spalato.

1556, 9 luglio — Girolamo da Santa Croce è ammalato nella casa dei preti di San Martino a Venezia; è l'ultima notizia che si ha dell'artista, forse morto poco dopo.[1]

---

[1] Bibliografia su Girolamo da Santacroce: Ridolfi, *Le Meraviglie dell'Arte*, ed. Hadeln, Berlino, 1924; Ludwig, in *Jahrbuch der K. Pr. Kunstwissenschaft*, XXIV; Fiocco, *I pittori da Santacroce*, in *L'Arte*, XIX, pp. 179 e segg.; Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, s. d.

* * *

Strascico di vecchie forme è la maniera stenta e meccanica di Girolamo da Santacroce. Nella pala della Madonna dell'Orto egli imita Giambellino, disponendo entro una nicchia a musaico d'oro i *Santi Agostino e Girolamo*, stampe materiali da modelli belliniani ingrandiosati e induriti, con i faticosi contorni propri del Santacroce. Le due figure stanno a sè, disposte come dovessero vedersi a un lato di trittico con la Madonna al centro.

Nel quadretto della *Resurrezione*, in San Martino di Venezia, le figurine di carta appaiono in un paesaggio caotico, ove può scorgersi qualche reminiscenza del Basaiti: quattro angioletti fiancheggiano, in simmetria, il Cristo che sale rigido; i gesti delle guardie sono angolosi; scialbo e fosco il colore.

Anche nell'*Ultima Cena* in San Francesco delle Vigne, dove il pittore ha di mira il suo prediletto modello Bonifacio, il vasto scenario architettonico è reso con pedante simmetria: persino il calice con l'ostia si ripete nelle due nicchie sui lati. Con impegno meticoloso il Santacroce dipinge gli oggetti della mensa, intorno alla quale siedono gli Apostoli di tipo bonifacesco, in vesti arrovellate, martellate. Un'eco indiretta del *Cenacolo* di Leonardo può scorgersi nell'aggruppamento delle figure e nello studio, faticato e un po' grottesco, di far parlare le mani.

L'ovale pieno del volto di Cristo si rivede nel *Redentore* sopra il pergamo della stessa chiesa, ove si ritrova la diligenza meccanica del disegnatore, che profila scrupolosamente tutte le cornici della nicchia angusta. Anche nei colori si riconoscono lo stinto rosso vinoso e il turchino sgargiante proprii del Santacroce.

Di maniera bonifacesca è già la pala con la *Vocazione di S. Matteo*, firmata e datata 1519, nel Museo Civico di Bassano veneto (fig. 1). Vi si riconosce, nello scenario architettonico sviluppato e pretensioso, la mano diligente e maldestra dello sfondo al *Cenacolo* in San Francesco delle Vigne, come nelle figure di Cristo e del cambia-valute, grossamente tagliate su moduli boni-

Fig. 1 — Bassano Veneto, Museo Civico.
Girolamo da Santacroce: *la Vocazione di San Matteo.*
(Fot. Alinari).

faceschi, lo studio meccanico di far parlare con i gesti, di disporre i personaggi del dramma sacro quasi manichini che debbano illustrare l'architettura. Veri manichini sono i quattro Apostoli nel fondo, impalati, arcaistici, incassati entro prismi rettangolari.

Con lo stesso impaccio di pittore in ritardo, il Santacroce copia il *Martirio di San Lorenzo* da una stampa di Marcantonio Raimondi, nella chiesa di San Francesco delle Vigne. Le figurette minuscole, disegnate a contorni duri, di rozzo xilografo, diventan grottesche negli atteggiamenti a spira, come nella volgare imitazione della musculatura michelangiolesca.

Nè mostra di aver progredito, il goffo bonifacesco della *Vocazione di San Matteo,* quando trent'anni dopo, nel 1549, dipinge il *Cenacolo* della chiesa di San Martino (fig. 2), ove la disposizione degli Apostoli è più compassata, più rigida che nel *Cenacolo* di San Francesco delle Vigne, e vien meno ogni traccia d'aggruppamenti leonardeschi nello studio di mantener tutte le figure a uno stesso livello, appena sotto la cornice del parapetto marmoreo diviso a specchi, contro cui certe teste finiscono per cozzare. Le immagini, ingrandite e levigate, rimangono lignee; il colore è acceso e torbido nella sua pesantezza. I tipi stessi, di bonifaceschi, ritornano in gran parte ai modelli belliniani. Par si atrofizzi, quanto più scorre il tempo, la maniera del piccolo maestro, mentre l'arte veneziana si espandeva nel pieno rigoglio dell'estate tizianesca.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Bassano, Pinacoteca: *La Vocazione di San Matteo* (1519).
Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara: *La Vergine con il Bambino e i Ss. Giacomo, Maddalena, Battista e Caterina.*
— — *San Giovanni Elemosinario distribuisce le elemosine nella piazza di Alessandria.*
— — *Sei Santi.*
— — *Paesaggio con bovaro e buoi.*
Berks (Inghilterra), Coll. Wantage: *Sant'Agnese.*
Burano, San Martino: *San Marco in trono fra quattro Santi* (1541).
Dresda, Galleria: *L'Adorazione de' Magi.*
— — *Il Martirio di San Lorenzo.*
Erfurt, Museo: *Il Portacroce.*
Halle, Museo: *La Crocifissione.*
Isola (Istria), Chiesa: *La Vergine con il Bambino in trono e due Santi* (1527).
Londra, Galleria Nazionale: *San Giovanni Evangelista.*
— — *San Giorgio.*

Fig. 2 — Venezia, San Martino. Girolamo da Santacroce: *Cenacolo*.
(Fot. Fiorentini).

Luvigliano (Padova), Parrocchiale: *L'Eterno in gloria e quattro Santi* (1527).
Milano, Brera: *La Vergine con il Bambino, e i Santi Luca, Giovanni Battista e Marco.*
— — *I Santi Monaca, Girolamo, Nicolò e Orsola.*
— — *Santo Stefano.*
— Museo Poldi Pezzoli: *Ritratto d'uomo.*
— Castello Sforzesco: *Santa Caterina.*
— — *La Vergine con il Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Girolamo.*
— — Stendardo con la *SS. Trinità* (1533).
Napoli, Museo: *Il Martirio di San Lorenzo.*
Oneta (Bergamo), Santuario della Madonna del Frassino: Polittico in tre scomparti.
Padova, Museo Civico: *Lo Sposalizio mistico di Santa Caterina.*
— — *L'Eterno in gloria e i Santi Rocco e Girolamo* (1539).
Parigi, Collezione Jacquemart-André: Soffitto di 25 scomparti in grisailles.
— Chiesa di Sant'Etienne du Mont: *La Vergine con il Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Gherardo.*
— Collezione Dreyfus (già): *Ritratto di fanciullo.*
Pavia, Museo Civico: *La Vergine con il Bambino in gloria e i Santi Marco e Antonio.*
Pisino (Istria), San Francesco: *La Vergine con il Bambino in trono e quattro Santi* (1536).
Roma, Galleria Nazionale d'arte antica: *La Vergine, il Bambino e Santi.*
— Collezione Sterbini (già): *Il ratto d'Europa.*
Spalato, Santa Maria delle Paludi: Polittico con *La Vergine, il Bambino e Santi* (1549)
Stoccolma, Galleria dell'Università: *San Giorgio uccide il drago.*
Venezia, Galleria dell'Accademia: 154, *San Giovanni Evangelista.*
— — 155, *San Matteo.*
— — 158, *San Luca.*
— — 160, *San Marco.*
— — 163, *Lo sposalizio mistico di Santa Caterina.*
— — 169, *I Santi Gregorio e Agostino.*
— — 170, *Il beato Gherardo Sagredo vescovo di Strigonia.*
— Collezione Querini-Stampalia: *La Sacra Famiglia e Santa Chiara.*
— Museo Correr: *La Trasfigurazione.*
— — *La Vergine in gloria.*
— — *La Vergine con il Bambino fra i Santi Girolamo e Battista.*
— San Francesco della Vigna, Cappella Bragadin: *La Cena.*
— — — *Il Martirio di San Lorenzo.*
— San Giovanni Crisostomo, Sagrestia, Frammenti dell'antico organo: *San Girolamo, San Giovanni Crisostomo, Giona, Mosè.*
— San Giuliano: *La Vergine con il Bambino in gloria e i Santi Giuliano, Floriano e Giosafat.*
— Santa Maria dell'Orto: *I Santi Ambrogio e Girolamo.*
— San Martino: *La Cena* (1549).
— — *La Resurrezione.*
— San Silvestro: *San Tommaso di Canterbury in trono* (1520).
Verona, Museo Civico: *L'Adorazione de' pastori.*
Vicenza, Pinacoteca: *L'Incontro di Gioacchino ed Anna.*
— — *Gioacchino ed Anna fanno presenti al Tempio.*

CESARE DA CONEGLIANO[1].

Ritardatario seguace di Bonifacio Pitati in Venezia nella seconda metà del Cinquecento fu Cesare da Conegliano, che nel grande *Cenacolo* della raccolta Querini Stampalia (fig. 3), composizione ordinata, metodica, con figure poco mobili, irrigidisce lo schema bonifacesco, e in qualcuna di esse, ad esempio nel segaligno San Pietro e nel calvo Apostolo in piedi a un'estremità della mensa, rievoca i tipi a lui familiari del Cima.

È pittore scrupoloso che lavora di pialla a ben lucidare il legno policromo delle sue figure; mette ogni cura a stender nitida, con poche ombre trasparenti, la tovaglia di porcellana, e ad interpretare con bella semplicità pittorica i particolari di natura morta in primo piano.

I suoi triplici gruppi mostrano la conoscenza diffusa per tutto il Veneto del grande esemplare di Leonardo, sebbene l'impeto d'emozione che sorge dalle agitate onde umane del prototipo si spenga per la fissità delle pose, anche di quelle che vorrebbero esser violente, la mansuetudine degli aspetti, il povero linguaggio dei gesti: San Giovanni incrocia le mani sul petto e par inghiotta qualcosa a fatica; un Apostolo barbato a destra intreccia le dita meccanicamente, mentre il suo vicino stende le mani a protestare la propria innocenza, e par chieda l'elemosina. Ogni figura, ogni particolare della scena, ha qualcosa di fossile che ne spegne la vita, espressa invece con sincerità immediata nelle pieghe abbandonate e soffici del tovagliolo sulla cesta di vimini e nelle luci della rozza fiasca, brano naturalistico degno quasi delle opere di Jacopo Bassano durante il periodo bonifacesco.

Nel 1583 Cesare da Conegliano rielaborò il tema del *Cenacolo* per la chiesa dei Santi Apostoli (fig. 4), in una vasta composizione

[1] Di questo pittore, seguace di Bonifacio Pitati, si conosce la data della *Cena* nel coro dei SS. Apostoli a Venezia, cioè il 1583. Si trova citato dal SANSOVINO, dal BOSCHINI, dallo ZANETTI e dal MOSCHINI, da ALIPRANDI e BOTTEON: *G. B. Cima*, Conegliano, 1893, p. 81; e dal WICKHOFF, in *Jahr. d. Ksth. Samml. d. allerh. Kaiserh.*, XXIV, 104.

Fig. 3 — Venezia, Raccolta Querini Stampalia. Cesare da Conegliano: *Cenacolo*.
(Fot. Fiorentini).

simile alla precedente, con aggruppamenti di lontana origine leonardesca, ma più di quella animata e mossa.

Il quadro Querini Stampalia è certo più antico: le figure vi son trattenute entro schemi d'arcaistica fissità, e tutto il loro studio di muoversi e di gestire non riesce a vincere la nativa rigidezza; la stessa luce che precisa i contorni delle immagini ritagliandole sul fondo partecipa all'immobilità delle cose e l'accentua. L'arcaismo è anche nei tipi, ove le impressioni da Bonifacio si alternano alle reminiscenze di Cima da Conegliano.

Nel quadro dei *Santi Apostoli*, le coincidenze con quella primitiva composizione, quali ad esempio l'atteggiamento simmetrico dei Santi Pietro e Giovanni seduti di fianco al Cristo, o il risalto di questa figura dall'ombra, di un baldacchino nel quadro Querini Stampalia, di un fascio di pilastro e colonne nell'altro, rendono più evidenti le differenze, e anzitutto il passaggio a una forma più mobile, più sciolta, in accordo col libero movimento chiaroscurale. Si sente ancora, in alcune figure, la rudezza, la rigidezza, l'impaccio primitivo: soprattutto nell'apostolo seduto all'estrema destra della mensa e nel suo vicino d'angolo; ma nel complesso la linea dei gruppi è più irrequieta, e la luce, che schiara i volti a tratti e fa sprizzar dall'ombra i bianchi dei lini, vi aggiunge la sua irrequietezza.

Un alone luminoso stacca la testa del Cristo dalla pesante nicchia oscura formata dal piano di un pilastro tra la sporgenza di due colonne; e la tovaglia, pur conservando la bianchezza del quadro Querini Stampalia e la sottigliezza di porcellana fine, è mossa da fruscii d'ombra e da tenui pieghettature.

I tipi cimeschi scompaiono; Bonifacio primeggia, sebbene la superficie pittorica rimanga sempre troppo levigata e restia a render le morbidezze bonifacesche. Il pittore ha dato al *Cenacolo* lo sfondo del cortile di palazzo ducale, con l'arco Foscari e la scala dei Giganti: uno dei bracci del loggiato ospita la mensa, e l'ombra che avvolge le arcate mette in risalto oggetti e figure raggiunti dalla luce. Il colore, che s'ingrigia nell'atmosfera polverosa, deriva anch'esso da Bonifacio, come l'impostazione della

Fig. 4 — Venezia, Chiesa dei SS. Apostoli. Cesare da Conegliano: *Ultima Cena.*
(Fot. Fiorentini).

scena in un aperto fondo veneziano. I due *Cenacoli* sembrano segnare gli estremi della traiettoria artistica di Cesare da Conegliano, buon maestro di provincia, facile a distinguersi nella folla dei manieristi veneziani per la rude fatica volta alla conquista dei nuovi mezzi pittorici e per l'amore istintivo che spiega nel render gli oggetti di natura morta: cristalli trasparenti, piatti metallici, ceste con pani, rustiche anfore. Libero dalle convenzioni che talvolta rendon goffe e legnose le sue figure, egli si mette di fronte al vero con semplicità, e ne riceve schiettezza di visione.

PAOLO DE' FRANCESCHI[1].

Anche Paolo de' Franceschi, dipingendo la *Pietà* dell'Accademia di Vienna (fig. 5), nel comporre il gruppo della Madonna col Cristo steso sulle ginocchia e i Santi Andrea e Nicolò da Bari ai lati, risale agli esempi di Cima da Conegliano.

Il modulo delle forme, piccoletto nonostante l'allungamento cinquecentesco, le piccole mani, la tornitura delle teste, il gesto trepidante del vecchio Sant'Andrea e il profilo di San Niccolò da Bari, e la sottil croce posta di sghembo dietro il gruppo sacro, non lasciano dubbi che il pittore sia stato attratto dall'arte, ormai remota, del mite maestro, pur serbando alla rigida salma di Cristo l'impronta fiamminga. L'origine esotica di Paolo de' Franceschi s'imprime chiaramente anche nel paesaggio, ove lo studio di emulare effetti luministici tintoretteschi si traduce in un minuto particolarismo di contorni tocchi da luci argentine, sulle macchiette dei cavalieri e negli edifici, che il pittore abituato alle gotiche punte costruisce a fatica, un po' goffamente. Nella traduzione, non sentita, il luminismo tintorettesco, sfavillante, magico, si riduce a un paziente lavoro di carta miniata, e la pasta grossa del colore toglie al Fiammingo la trasparenza e l'incandescenza dei paesaggi dipinti dai suoi conterranei. Il cielo, con vellutate nuvole tintorettesche, gli alberi, col duro e minuto fogliame, aggiungono altri contrasti a quest'opera arcaistica, ove si sente l'esercizio, il musaico di motivi diversi, la fatica dell'adattamento a un'arte non compresa.

Cima non è del tutto scomparso neppure dal *San Girolamo* di Mirano (fig. 6), sebbene da modelli tintoretteschi derivino il gigantismo e l'atteggiamento del Santo, e soprattutto il velluto a pieghe corpose, modellate in volume da larghe strisce di luce.

---

[1] Paolo de' Franceschi, d.° il Fiammingo, identificato da alcuni con Pauwels Frank, nato ad Anversa circa il 1546, nel 1573 già a Venezia, ove lavorava nella bottega del Tintoretto, figura in Fraglia pittorica dal 1584 al 1596. In quell'anno, il 20 dicembre, morì in Venezia. Fu specialmente paesista.

Fig. 5 — Vienna, Accademia di Belle Arti. Paolo Fiammingo: *Pietà*.
(Fot. Wolfrum).

Fig. 6 — Mirano, Chiesa Parrocchiale.
Paolo Fiammingo: *S. Girolamo.*

Ingigantita, adattata ai moduli cinquecenteschi, la forma serba una cilindratura che riconduce al Cima, come il tipo campagnolo del Santo, la croce sottile, il libro piccoletto che Jacopo Robusti avrebbe squadernato immenso. Nel modellato del volto e delle braccia son le durezze e le minuzie realistiche della *Pietà*, ed esse si accentuano nel divoto, che sembra tagliato da un quadro del Quattrocento per la fissità della posa raccolta. L'effetto del paese è scenografico, ma anch'esso è come ristretto e diminuito per l'opacità dell'ombra e la resa minuta dei particolari, che indicano nel quadro di Mirano un'opera del maestro della *Pietà* di Vienna.

GIROLAMO DEL TOSO[1].

Come un popolaresco Palma si presenta Girolamo del Toso, nella *Madonna in gloria fra le Sante Caterina e Apollonia*, del Museo di Vicenza (fig. 7). Nella Madonna col Bambino, non immune da pretese raffaellesche, è l'ampiezza del Palma, o per meglio dire, una grandiosità riflessa nell'ampio giro dei manti; ma il pittore campagnolo si affatica a rendere il velluto con tratteggi chiari, a listar d'oro manti e vesti. Storce la corona sul capo di Santa Caterina; ne riga d'oro il busto, accerchia di stelle l'alone della Vergine, e fa che un angioletto sorregga con la mano un piede della Vergine mentre un altro colloca sotto il suo piede, come uno sgabello, il crescente lunare. Gli angioli si fan piccini, uno in camiciola d'oro, addobbati per un rustico altare. È un'opera incerta, grossolana, di poverello che riecheggia nobili forme e le rende banali.

---

[1] Girolamo Del Toso, figlio di Silvestro de Tonsis, è citato per la prima volta il 20 febbraio 1500, poi in atti notarili del 1527, 1530, 1538, come pittore e cittadino di Vicenza. Sono indicate fra le sue opere: a Brendola, nella chiesa parrocchiale, la pala dell'altar maggiore firmata e datata 1528; ad Arzignano, in San Girolamo, la pala d'altare firmata e datata 1526; a Priabona, quadretto firmato e datato 1529; a Vicenza, nel Duomo, affreschi della cappella Barbaran. Vedi: GIOVANNI MOCENIGO JUNIORE, *Girolamo Del Toso, pittore vicentin*» (Nozze Valmarana-Pasqualis), V.cenza, 1866; GIANGIORGIO ZORZI, *Contributo alla storia dell'arte Vicentina nei sec. XV e XVI*, Venezia, 1916, p. 125.

Fig. 7 — Vicenza, Museo Civico. Girolamo del Toso: *Madonna e Santi.*
(Fot. Fiorentini).

DIONISIO BREVI [1].

Ripete debolmente le vecchie forme veronesi Dionisio Brevi, che nel 1531 firmò il quadro di *San Michele* in un oratorio presso Caprino, figurando il Santo con due ali pesanti, in una mano la spada minacciosa, le bilance nella sinistra, sotto i piedi il demone bestiale. Par derivi dai Caroto, con le sue tinte velate e spente, l'ovale del volto come inscritto entro un rettangolo, il fondo di colli in penombre vespertine sulla fioca luce del crepuscolo.

---

[1] Dionisio Brevi nacque verso il 1510, poichè nel 1545 aveva 35 anni. La sola opera certa di lui è il *San Michele* citato nella cappella privata della famiglia Stringa a Caprino. Le antiche fonti gli attribuiscono due quadri d'altare firmati, del 1557 e del 1562.

DIONIGI BATTAGLIA [1].

Dal Torbido deriva invece principalmente la maniera pittorica di Dionigi Battaglia, che nella pala d'altare della chiesa di Sant'Eufemia, raffigurante *Santa Barbara sulle nuvole e i Santi Antonio Abate e Rocco sulla terra* (fig. 8), deriva da questo maestro la gamma del colore e una certa affinità col giorgionismo del Palma vecchio nella figura di San Rocco in atteggiamento cavalleresco, la fine destra marmorea sul petto e il profilo staccato in luce dall'ombra della torre, e più nel modulo ampio di Santa Barbara drappeggiata entro la veste a pieghe alabastrine e il fluttuante mantello, eretta sulle nuvole come statua sul piedistallo. La testa ombrata della Santa richiama, come quella pesante realistica del vecchio Sant'Antonio Abate, i tipi di Gian Francesco Caroto; e schietto brano di paesaggio veronese è il fondo con fiotti di nuvole verdargentei, d'effetto quasi bengalico, e il lirico silenzio di una vallata collinosa, di un fiume dormiente in fioco albor lunare.

Quest'opera di Dionigi Battaglia, intelligente continuatore della tradizione veronese che precede Paolo Caliari, è guasta dal bislacco motivo accademico dei due angioletti cui s'appoggia l'Eterno per guardar sulla terra: qui Roma, traverso le opere di Giulio Pippi a Mantova, influisce sul pittore che arrotonda i corpi dei putti sino a deformarli, gonfia le teste quasi staccate dal busto per mancanza di scorcio, e ne addensa le ombre per accentuarne il grossolano raffaellismo. Giulio Romano, da cui il genio di Paolo Veronese trasse elementi vitali per le sue scintillanti creazioni decorative, fu nocivo ai minori artisti del Veneto, che non seppero trasfigurarne l'accademica pesantezza e ne imitarono le forme senza ereditarne la costruttiva sapienza e senza saperle intonare all'indigena tradizione del colore. Non

---

[1] Dionigi Battaglia, veronese, firmò nel 1547 il quadro d'altare con i *Santi Giuliano e Giuliana* nella chiesa di Sant'Eufemia; firmato è anche un suo affresco sopra la facciata di una casa in Verona. Riflette la maniera del Torbido così da far pensare che ne sia stato scolaro.

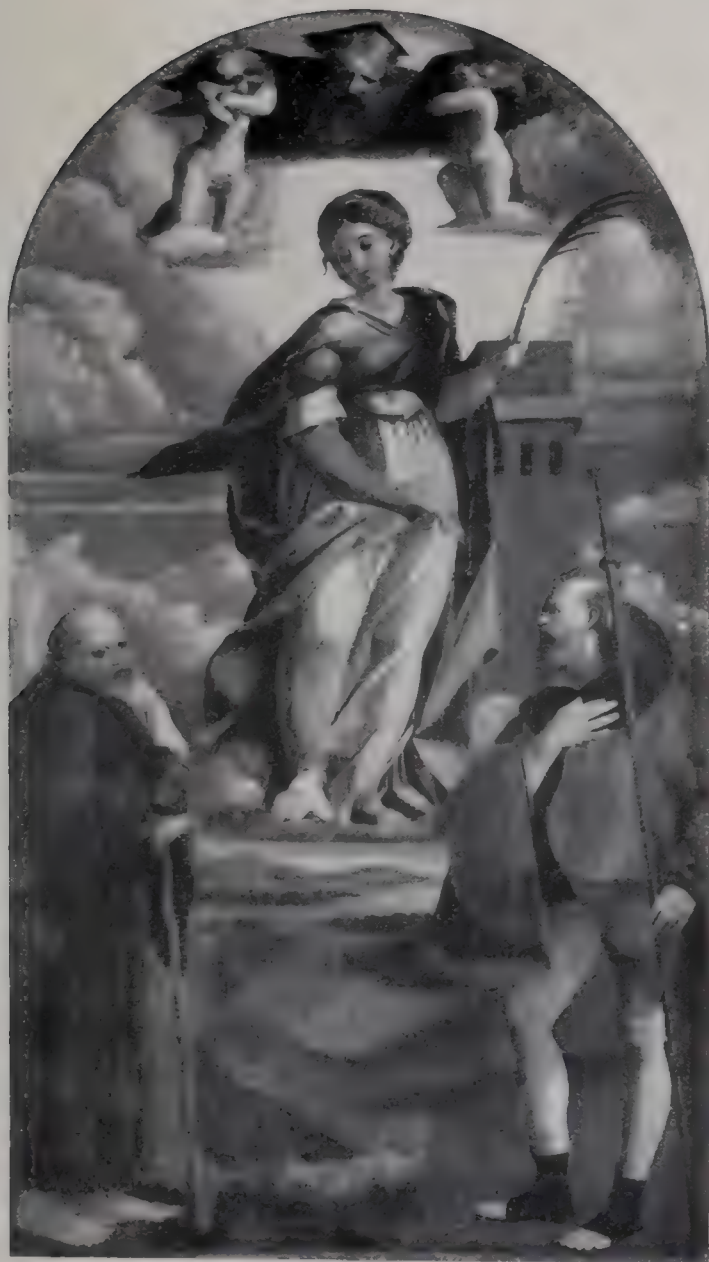



Fig. 8 — Verona, Chiesa di S. Eufemia.
Dionigi Battaglia: *S. Barbara e i Santi Antonio Abate e Rocco.*
(Fot. Fiorentini).

è tra questi imitatori Dionigi Battaglia, che solo incidentalmente trasse da Giulio motivi secondari della composizione ligia alle forme del primo Cinquecento in Verona.

STEFANO DELL'ARZERE.

1520 c. — La nascita dell'artista va posta circa il 1520, mancando notizie che permettano di precisarne meglio la data. Egli sembra nativo di Padova, dove svolse tutta la sua attività, o del paese di Merlara, dove aveva dei terreni, come risulta da un estimo del 1564.

1539-40 — In questi anni decorava di dipinti, insieme a Domenico Campagnola e al Gualtieri, la sala dei Giganti nel palazzo del Capitanio.

1551, 12 agosto — Stefano dell'Arzere riceve un pagamento di 27 lire dall'Amministrazione della Ca' di Dio; sembra che tale pagamento vada riferito all'affresco con la *Vergine e il Bambino fra i Santi Antonio e Bernardino*, già sul muro esterno della Ca' di Dio, e ora nella chiesa di Ognissanti (De Kunert, *Memorie storiche sulla Casa di Dio di Padova*, Padova, 1898).

1552, 2 luglio — Accordo del pittore con l'Amministrazione della Chiesa del Santo, per una *Resurrezione di Cristo*, da dipingersi per il prezzo di 48 ducati.

1560 — Dipinge nella Chiesa degli Eremitani i *Profeti Mosè e Giosuè e gli Apostoli Pietro e Paolo*. Nello stesso anno, insieme al Campagnola, affresca l'oratorio di San Bovo con le scene della *Vita di Cristo*.

1573 — Data di un ritratto di *Maria Mussato*, che fino alla metà del secolo scorso era a Padova, in casa Lazzara. È l'ultima notizia che resta dell'artista.[1]

* * *

Stefano dell'Arzere, di Padova, condiscepolo e collaboratore di Domenico Campagnola, e, secondo l'Anonimo morelliano, scolaro del Vecellio, seguì, piuttosto che le orme di Tiziano,

---

[1] Bibliografia su Stefano Dell'Arzere: Brandolese, *Guida di Padova*; Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, 1858; De Kunert, *Memorie storiche sulla Casa di Dio di Padova*, Padova, 1898; Moschetti, *Per un antico ritratto del Petrarca*, in *Padova a Francesco Petrarca*, Padova; Id., nella voce del Thieme-Becker.

quelle di Domenico; le seguì a stento, col suo passo incespicante di pittore arcaista, incapace di lasciarsi trascinare dalla focosa immaginazione del compagno.

Una incerta reminiscenza tizianesca può forse vedersi nella Santa Maddalena della *Crocefissione* nel Museo Civico di Padova (fig. 9), resa quasi irriconoscibile dalle superfici di stucco; ma la composizione assiepata e superficiale, con figure legnose sovrapposte in un primo piano, ha piuttosto della scena di Via Crucis lombarda che del dramma tizianesco. In tutto si sente l'impaccio del pittore arcaista, nella ricerca di meccaniche simmetrie, nell'automatismo dei gesti, nella rozza legnosità delle figure, nel segno grosso e duro, di xilografo, che contorna le maschere caricaturali degli Ebrei e incide le pieghe delle vesti, le rughe scavate alla bizantina sulle fronti enormi.

L'imitazione di Domenico Campagnola comincia ad apparire nelle forme ingrossate e arrotondate della *Deposizione* in Santa Sofia di Padova (fig. 10), opera di praticante che colora di tinte brunastre le carni e addensa le ombre. Nelle teste virili, gravi, cupe, con occhi sporgenti, è una forte accentuazione plastica e realistica, che richiama talora il Savoldo. Ma l'influsso dominante è sempre quello del Campagnola, di cui il collaboratore ritardatario e plebeo rende le masse pesanti, i contrapposti intensi di chiaro a scuro, non il movimento barocco della composizione.

Nella pala d'altare del Museo Civico di Padova, con i *Santi Antonio Abate, Giovanni Battista e Barbara* (fig. 11), qualche indiretta reminiscenza raffaellesca giunge a incivilire il grossolano e torbido maestro. L'atteggiamento del piccolo Gesù, stretto carezzevolmente alla madre e come pauroso del vuoto, è pieno di trepidazione e di tenerezza; di qua e di là dal gruppo divino, tagliato da nuvole in modo arcaistico, son gruppi di floridi angioletti; nel basso, Santa Barbara, allungata alla moda parmigianinesca di Domenico Campagnola, s'atteggia a languide cadenze. Nel colore, predominano i grigi e gli azzurri, tra cui squillano il giallo limone e il verde delle vesti di Santa Barbara, e il rosso di fuoco del manto del Battista.

Fig. 9 — Padova, Museo Civico. Stefano dell'Arzere: *Crocefissione*.
(Fot. Alinari).

In un'opera prossima di tempo a questa, la *Consegna delle chiavi a San Pietro,* nel Museo Civico di Padova (fig. 12), Stefano dell'Arzere si sforza di aderire al movimento manieristico che da Mantova si diffonde nel Veneto. L'inquadratura architettonica della scena è composta sopra una trama derivata da Paolo, ma resa irriconoscibile dal peso di un opprimente loggiato di

Fig. 10 — Padova, Chiesa di S. Sofia. Stefano dell'Arzere: *Deposizione di Cristo.* (Fot. Fiorentini).

classica pretesa, che spinge le figure sull'orlo della gradinata e toglie ai loro movimenti, ai gesti costretti, ogni respiro.

I gruppi nel primo piano, placcati contro il marmoreo piedistallo, specialmente l'Apostolo col libro, richiamano il Moretto, e su tutto il quadro le tinte si stendono piatte e basse, in un monotono grigiore. È curioso vedere come il Maestro taglialegna della *Crocefissione* qui s'industrii a imitar l'accademismo veneto romano, fasciando in classici paludamenti le figure che vorrebbe render solenni, maestose. In ogni modo, l'artista grossolano, pur non riuscendo a muoversi con qualche disinvoltura, si è alquanto dirozzato, e in alcune delle sue secche figure riesce a infondere qualche ritrattistica vivezza.

Particolare importanza, per la conoscenza di questo piccolo maestro che rasenta il manierismo accademico senza aderirvi, ha il *Presepe* (fig. 13) composto per la scuola del Carmine. È la sua opera più animata, e vi appare l'influsso del Pordenone,

Fig. 11 — Padova, Museo.
Stefano dell'Arzere: *S. Barbara tra S. Antonio Abate e il Battista.*

fondamentale nell'arte di Domenico Campagnola. La composizione è ideata con un certo senso di pittoresco, che manca alle altre di Stefano e che deriva soprattutto dal voltone oscuro della stalla dietro il gruppo divino. Convenzionali sono le due figure di pastori a sinistra dietro San Giuseppe, una con la testa

Fig. 13 — Padova, Scuola del Carmine. Stefano dell'Arzere: *Adorazione dei pastori.*
(Fot. Fiorentini).

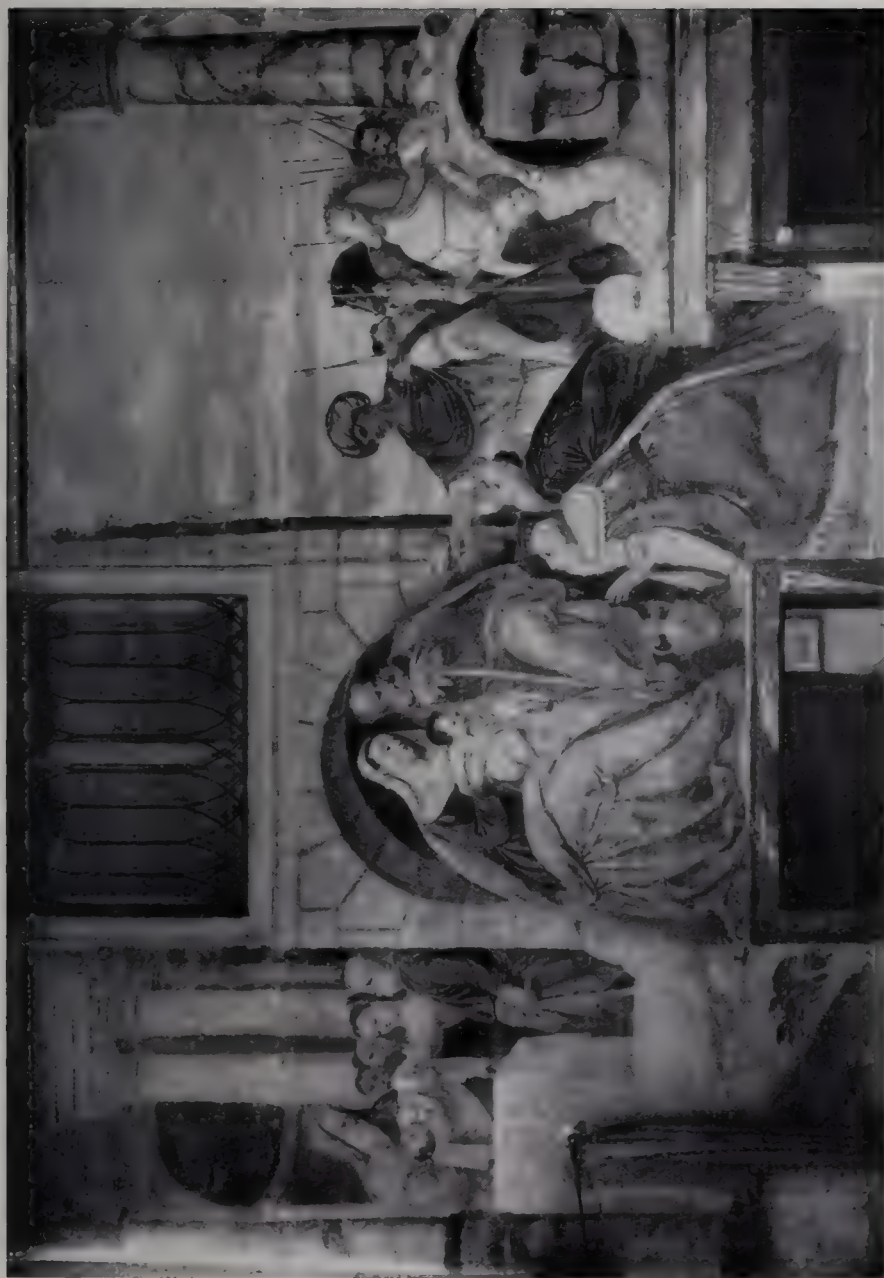



Fig. 14 — Padova, Scuola del Carmine. Stefano dell'Arzere: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Fiorentini).

incollata a quella del compagno per l'inabilità del pittore a segnar le distanze; resi con certa determinazione ritrattistica, i due divoti dietro la Vergine. Nel paese chiaro, con gregge e case, l'esempio di Domenico è tradotto superficialmente, in un insieme vago, privo di determinatezza. E il vasto contorno ovoidale della

Fig. 15 — Albignasego (Padova), Chiesa Parrocchiale.
Stefano dell'Arzere: Particolare di composizione biblica.
(Fot. Fiorentini).

figura di San Giuseppe, l'enfasi del manto azzurro di Maria, il gruppo folleggiante degli angioletti annunziatori, mostrano, anche traverso l'inabilità del modellatore, come l'arte quieta, scarsa di vita, del rustico maestro, un poco si agiti, esca dalle sue strettoie, dall'angustia dei suoi spazi. Domenico Campagnola, guardando al Pordenone, aggira, torce, inturgida le figure, spinge l'effetto di movimento sino allo squilibrio, mentre il suo compagno

Stefano appena riesce, davanti all'esempio del Friulano, nelle due composizioni parallele del Carmine, l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione de' Magi* (fig. 14), distanziando le figure assiepate, a snodare alquanto la sua composizione impacciata, a darle movimento e respiro. Procede tardigrado Stefano dell'Arzere, a forza di tenace volontà, dalle prime opere di meschino praticante dell'arte alla larghezza di queste del Carmine e del sorprendente gruppo di ritratti in una *Storia biblica* nella chiesa di Albignasego presso Padova (fig. 15).[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Padova, San Benedetto Novello, Sacrestia: Affresco con l'*Eterno*, nella volta (BRANDOLESE).

— Chiesa di Betlemme, Portico: *L'Eterno, l'Annunziata e i quattro Evangelisti* (BRANDOLESE).

— Oratorio di San Bovo: Affreschi.

— Chiesa dei Carmini: *La Vergine.*

— — *I Santi Prosdocimo, Daniele e Antonio* (BRANDOLESE).

— Santi Cristoforo e Jacopo: *La Vergine con il Bambino e i due Santi titolari;* ai lati *l'Annunciazione*, in alto *l'Eterno* (BRANDOLESE).

— Duomo: *La Vergine con il Bambino.*

— Eremitani: *I Santi Pietro e Paolo e i due Profeti Mosè e Giosuè.*

— Santa Maria del Parto: Pala d'altare raffigurante *la Vergine con il Bambino e i Santi Girolamo e Cristoforo* (BRANDOLESE).

— Chiesa di Ognissanti: *La Vergine con il Bambino e i Santi Bernardino e Antonio.*

— Basilica del Santo: *La Resurrezione* (BRANDOLESE).

— Chiesa dei Servi: *La Vergine con il Bambino e i Santi Paolo, Maddalena, Caterina, ecc.* (BRANDOLESE).

— — *La Vergine con il Bambino e i Santi Girolamo e Sebastiano.*

— Santa Sofia: *La Deposizione.*

— Pinacoteca Civica: *La Crocifissione* (da San Giovanni di Verdara).

— Palazzo del Capitanio, Sala dei Giganti: Affreschi.

— Palazzo Papafava: Resti di affreschi sulla facciata.

GIOVANNI OLMO.

Pittore arcaista è il bergamasco Giovanni Olmo, autore di una meschina pala d'altare nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo, raffigurante la *Madonna in gloria*, e, sulla terra, i *Santi Rocco e Sebastiano*. Nel gruppo divino è un'indiretta reminiscenza di forme raffaellesche, mentre dal Previtali derivano le figure dei Santi, angolose, con drappi accartocciati e metallici.

Non si solleva da tanta povertà artistica l'Olmo nella pala della cappella di San Michele al Pozzo bianco, ove la Madonna, ritta sopra un grado di pietra, con due angioletti che tengon la corona sospesa sul suo capo, si presenta fra le stecchite figure dei Santi Pietro e Paolo. Come in Santa Maria Maggiore, il piccolo bergamasco è qui un ritardatario che fossilizza il modello moroniano: irrigidisce il piccolo Gesù seduto sulle braccia materne, raccorcia le figure dei Santi, incrudisce le tinte, taglia nella carta i personaggi angolosi. È uno stampator d'immagini meschino, volgare, che non meriterebbe ricordo.[1]

---

[1] Quanto fosse in ritardo l'arte dei minori bergamaschi sulla metà del '500, può vedersi nelle figure di due *Santi Martiri cavalieri*, dipinte in Venezia nel 1543 da un Giovanni de Galizis bergamasco, goffo pittore di fanti mollicci.

I.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DEI GRANDI MAESTRI VENETI DEL '500.

2.

RIFLESSI DELL'ACCADEMISMO ROMANO-TOSCANO NEL VENETO

GIOVANNI FRATTINI, detto DEL MIO.

L'OPERA: Imitatore del Vasari e di Jacopo Zucchi nei tondi della biblioteca sansoviniana.

GIULIO LICINIO.

L'OPERA: Altro imitatore di forme vasariane.

BERNARDINO INDIA VERONESE.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Imitatore del Correggio, del Parmigianino e di Giulio Romano. - Anche quando avviva le sue composizioni con qualche spunto decorativo veronesiano, rimane un accademico studioso di grazie e di agghindamenti per le sue rotondette e lisce figure color di rosa. - CATALOGO DELLE OPERE.

ORLANDO FLACCO.

L'OPERA: Fu collaboratore di Bernardino India nella composizione della Sala del Consiglio a Verona, ove per l'adattamento alla maniera del compagno, gli venne meno l'intensità d'effetti pittorici raggiunta, sulle orme di Paolo, nell' “ Ecce Homo ” della chiesa di San Nazzaro a Verona.

SANTE CREARA.

L'OPERA: Nel quadro della Sala stessa del Maggior Consiglio, si presenta come un manierista ricercatore di pompa decorativa e tutto fondato sul compromesso tra le forme veronesiane e quelle proprie all'accademismo toscano-romano.

SIGISMONDO DE STEFANI.

L'OPERA: Più dei precedenti si attiene agli esempi mantovani di Giulio Romano. - Nel quadro del “ Martirio di San Lorenzo ” in San Giorgio di Verona, forbisce superfici e determina particolari, avvicinandosi ai modi dell'accademico miniatore Giulio Clovio.

BATTISTA AGNOLO, detto DEL MORO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Fonda la sua maniera sul compromesso di forme veronesi derivate dal Torbido, e talora da Paolo, con le forme dell'accademismo romano di Giulio Pippi. - Suo capolavoro è la pala di Santo Agostino in San Fermo a Verona. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIULIO DEL MORO.

LA VITA. - L'OPERA: Insignificante manierista di stampo accademico nella composizione della sala del Gran Consiglio in Palazzo Ducale, ove è figurato Papa Alessandro III a Roma; chiassoso scenografo nella " Presa di Caffa ", dà la sua miglior prova nel " Cenacolo " di Santa Maria Zobenigo a Venezia per luministici risalti e serietà costruttiva. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIROLAMO GAMBARATO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Altro rappresentante dell'Accademia romano-veneta. - Sua opera in palazzo Ducale a Venezia.

GIOVANNI FRATTINI, detto DEL MIO[1].

Tra i maestri che in Venezia più furono impressionati dall'arte dei manieristi romani e fiorentini, non solo da Giulio Romano che lavorava a Mantova, ma certamente anche da Giorgio Vasari e dai manieristi suoi compagni, recatisi a Venezia nel 1541 per allestire la rappresentazione della *Talanta* di Pietro Aretino, ricordiamo Giovanni Frattini, detto Del Mio, che nei tre tondi della biblioteca sansoviniana, raffiguranti la *Natura e le Stagioni* (fig. 16); la *Natura, Pallade e Giove* (fig. 17); la *Religione e gli Dei* (fig. 18), porta tutte le durezze disegnative e cromatiche della sua arte di musaicista. La sua maniera pretensiosa e falsa, che, nel tondo delle Stagioni, trae dai modelli fiorentini del Vasari e dello Zucchi un effetto decorativo notevole, è tutta enfasi di gesti, stridìo di colori, lustro di superfici, arrovellamento di drappi, chiasso plebeo.

---

[1] Di questo pittore musaicista, nato a Vicenza, si hanno notizie dal 1538 al 1560. Lavorò a Pisa, Venezia e Orvieto.

Fig. 18 — Venezia, Biblioteca Sansoviniana.
Giovanni Frattini, detto Del Mio: *la Religione e gli Dei*.
(Fot. Fiorentini).

GIULIO LICINIO[1].

Più in basso cade Giulio Licinio, autore di due tondi nella Biblioteca Sansoviniana, e di un terzo, sostituito poi da Bernardo Strozzi. È un altro volgare imitatore dei Vasariani, che nel tondo della *Gloria* (fig. 19) sfoggia macchinose turgidezze lavorando

Fig. 19 — Venezia, Libreria di San Marco.
Giulio Licinio: *la Gloria*.
(Fot. Böhm).

[1] Nacque nel 1527 in Venezia, morì circa il 1593. Nel 1556 dipinse i tondi della Libreria Marciana. Circa il 1559 passò da Venezia ad Augsburg, e nel 1574 fece testamento in Venezia. Una *Pietà*, firmata da questo pittore, è nel duomo di Graz; una pala d'altare, pure firmata, nella chiesa parrocchiale di Lonno in Val Seriana, fu dipinta a 26 anni.

al tornio il troncone turgido della Beatitudine, e in cartapesta arrotonda la scalciante figura della Fama, mentre nella composizione allegorica del *Tempo* (fig. 20), preso da frenesia per gli

Fig. 20 — Venezia, Libreria di San Marco.
Giulio Licinio: *il Tempo*.
(Fot. Böhm).

effetti di moto, par che a colpi di scopa descriva intorno alle immagini sgangherate la scapigliatura delle stoffe a zig-zag. Compositore sbilenco, coloritore stridulo, Giulio Licinio rappresenta l'ultima decadenza dell'arte veneta falsata dal manierismo di Giorgio Vasari.

BERNARDINO INDIA.

1528 — Nasce in Verona Bernardino, figlio di Cristoforo da Gazzo e di sua moglie Dorotea. L'anagrafe del 1529 lo dice di un anno, e dalle altre anagrafi successive risulta la stessa data di nascita. In queste egli è ricordato come « Bernardin nepote de messer Bernardin d'India ». Il nome gli derivò, dunque, non dal padre, ma dal nonno materno con cui abitava.

1555 — Bernardino sposa certa Anna degli Stivieri.

1572 — Bernardino dipinge per la Chiesa di S. Bernardino la pala della *Natività*, ancora sul luogo.

1575 — Data dell'*Annunciazione*, già in Santa Chiara, ora nel Museo Civico, n. 443 - Firmata: Bernardinus Indius V. P. A. D. MDLXXV.

1576 — Data della *Santa Giustina* nel Museo Civico, n. 573. Già nella Chiesa di Santa Caterina. - Firmata: Bernard. Indius ver. MDLXXVI.

1579 — Data della pala con la *Vergine, il Bambino, Sant'Anna ed Angeli*, nella cappella Pellegrini in S. Bernardino. - Firmata: Bernardinus Indius V. P. MDLXXIX.

1584 — Pala con la *Conversione di S. Paolo*, e, nella lunetta, la *Trasfigurazione*, nella Chiesa dei Santi Nazaro e Celso. - Firmata: Bernardinus Indius V. P. MDLXXXIIII.

1589, 29 agosto — Bernardino fa testamento, ordinando di essere sepolto nella Chiesa dei Santi Antonio e Silvestro. Lascia ogni cosa pertinente alla pittura al medico Francesco, suo nipote, e il resto degli averi divide tra Francesco e l'altro nipote Tullio, pittore.

1590 — Data della pala raffigurante il *Martirio di Santa Degnamerita*, nel Museo Civico, n. 863. Reca la scritta: Bernardinus India postremo vitæ anno faciebat MDXC.[1]

---

[1] Bibliografia su Bernardino India: VASARI G., *Vite* (ed. Milanesi VI, 368); PALLADIO A., *I quattro libri dell'architettura*, II, p. 12, 1570; DAL POZZO B., *Le vite de' pittori veronesi*, 1718; MAFFEI S., *Verona illustrata*, II, p. 200, 1731; DA PERSICO G. B., *Dercrizione di Ve-*

colonna scanalata, ma anche nell'atteggiamento del piccolo Gesù festante aggrappato al collo materno, in una posa di scorcio che muove a carezza sulle tenere carni il lume di una rosea atmo-

Fig. 21 — Verona, Museo Civico. Bernardino India: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

sfera. S'attenuano, per influsso di Paolo, le ombre cupe alla Giulio Romano, che indurivano la Sacra Famiglia del Museo, e nel colore si ripetono le note predilette di Bernardino India: nelle vesti della Madonna, la sua gamma di rosei, cui s'intona il

pallido verde ulivo del manto; in quelle dell'angiolo, il bianco avvivato da un luminoso giallo d'arancio, di origine veronesiana.

La costrizione della sfavillante pittura decorativa di Paolo entro schemi formalistici, che vengon di Mantova con Giulio Romano e dall'Emilia con Francesco Mazzola, si ripete nella pala

Fig. 22 — Verona, S. Fermo Maggiore. Bernardino India: *Madonna e angeli.*
Fot. Fiorentini.

della sagrestia di San Bernardino, raffigurante il piccolo *Gesù adagiato sulle braccia di Sant'Anna e della Vergine, in un coro di angeli* (fig. 23). Il cielo screziato di nuvole, le colonne scanalate dietro Maria, con l'angiolino che vi s'aggrappa, i vasetti appuntiti e il brulichio di riccioli sulle teste degli altri due più lontani, l'aggruppamento a serie delle figure, dimostrano come Bernardino

Fig. 23 — Verona, Chiesa di San Bernardino.
Bernardino India: *Madonna con Sant'Anna, il Bambino e Angioli.*
(Fot. Fiorentini).

India miri all'imitazione di Paolo. Ma le forme, rassodate, appesantite, nulla più riflettono della rapidità pittorica propria al Veronese, nè le superfici lisce di carni e drappi, nè la composizione, che giunge a effetti di fissità, di stasi, opposti a quelli di Paolo. Persino quando il pittore si studia d'imitar i mutevoli riflessi del Maestro, ad esempio nel manto della Vergine, sembra scavi alveoli entro il marmo. E tuttavia, in questo dipinto, il roseo Bernardino India ci ha dato una delle sue opere migliori, tutta freschezza nella concezione del gruppo come di pispigliante nidiata. Il cielo, sparso di nuvolette, si tinge di rosa; e quella luce d'aurora s'accorda con la letizia popolaresca dei limpidi colori.

In Sant'Eufemia, nello *Sposalizio di Santa Caterina*, l'India si presenta come uno scolaro del Torbido, annacquato, schiarito. Raffaelleggia nel gruppo di Madonna e Bambino, mentre s'ispira al Veronese per il manto giallo oro della Santa e la sua veste oliva. Freddo, fermo, povero di vita, il pittore trova qualche accento forte solo nel ritratto di gentildonna dietro Santa Caterina.

Esempio eccezionale di tendenza verso effetti di movimento nell'opera di Bernardino India è la *Conversione di San Paolo* nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso (fig. 24), ove si riconosce l'influsso di Giulio Romano nella rotondità delle atticciate forme, nella loro sodezza, nella massività del cavallone petrigno in primo piano. Cavalli, cavalieri, stendardi, volteggiano tra gli invisibili ingranaggi di una ruota girante, senza accenni a profondità spaziale, e tutto quello sbandieramento, quel turbinio di figure e drappi, conduce a un effetto teatrale, focoso, interrotto in alto dal Cristo annaspante e dagli angioletti correggeschi come bruchi tra le nubi. Nella veste verde del soldato a sinistra è un vibrar metallico che richiama tinte di Veronesi prepaoleschi, piuttosto che quelle dello stesso Paolo, mentre accanto al verde è un drappo rosso di lacca dove riecheggia l'amore del Caliari per il colore puro. Gli stendardi han toni spenti, grigi violacei, come fossero tinti del color delle nubi.

Fig. 24 — Verona, Chiesa dei Ss. Nazaro e Celso.
Bernardino India: *Caduta di San Paolo.*
(Fot. Fiorentini).

Con Bernardino India, l'arte veronese, che nei palazzi del Veneto aveva esteso il regno scintillante del colore di Paolo, inaugura il suo periodo manieristico sulle basi del Caliari e dell'accademismo romano-emiliano, sostanzialmente diverso da quello che a Venezia mette radici nel mondo tintorettesco. Esempio tipico della maniera di Bernardino è l'effigie di *Santa Giustina* nel Museo Veronese, ampia e massiccia figura di stucco policromo, in posa statuaria, sopra un cielo veronesiano screziato di nuvole. Dei colori vibranti di Paolo, dei suoi riflessi di gemme, non è più traccia nel quadro, che pure ha qualche pretesa paolesca: al solito scialbo, dolcetto, il pittore sceglie per la sua bambola di stucco biancorosa la veste rosa svanito, il manto paglierino. Raffaelleggia nel tipo del volto, presentandosi come un Domenichino veronese, più pesante e più freddo.[1]

---

[1] Oltre le opere citate sono attribuite a Bernardino India le seguenti, non datate:
Un soffitto con sette medaglioni di soggetti mitologici in casa Canossa a Verona.
Una volta con la *Favola di Psiche* in Vicenza, nel Palazzo Thiene, ora Banca Mutua popolare.
La pala con la *Vergine in gloria e Santi*, già in S. Domenico, ora nel Museo Civico n. 587.
La *Trasfigurazione*, in una delle navate laterali della Chiesa dei Santi Nazaro e Celso.
Il *Ritratto di Giovan Matteo Giberti* vescovo di Verona, con la scritta: « Jo.s Mattheus Gibertus ep.s Verone oby. 1543 » e a tergo: « Bernardino India - originale », nella pinacoteca Monga.

ORLANDO FLACCO[1].

Collaboratore di Bernardino India nella vasta composizione della Sala del Consiglio a Verona, raffigurante la *Madonna, San Zeno, San Pietro Martire e Verona in atto di presentare alla Vergine i cittadini illustri*, fu Orlando Flacco, che nell'*Ecce Homo* della chiesa di San Nazaro (fig. 25) appesantisce e arrotonda le forme del Veronese, adattandole, specialmente nelle comparse di soldati romani, a un comune stampo manieristico, e trae un libero e vivace effetto pittoresco dall'alternativa di luci brillanti con ombre dense, nella folla ammassata sopra un chiaro fondo veronesiano di palagi. Ne scaturisce un vivido e originale effetto di macchia cromatica, che trova riscontri nelle opere settecentesche di Domenico Tiepolo.

Questa tendenza ad accentuare le ombre induce a riconoscere la mano di Orlando Flacco nel gruppo a sinistra della tela nella sala della Loggia detta di Fra' Giocondo (fig. 26), caldo di colore, acceso tra ombre intense, e quella dell'India nel gruppo a destra, più annacquato, più freddo, di più scialba maniera. Il gruppo è concepito grandiosamente, con decorativa larghezza. La Madonna col Bambino troneggia sopra un alto piedistallo drappeggiato di velluto, e un baldacchino cupo disegna dietro lei un ampio festone. A piè del trono monta la guardia San Zeno chiuso nella squillante campana di un piviale a grandi pieghe rigide. Dietro, nell'ombra, s'affacciano due teste di vegliardi, di tanta forza realistica da giustificare la fama di ritrattista acquistata da Orlando Flacco. L'insieme del gruppo ha qualcosa di trionfale nella sua ascesa continuata dagli edifici a sfondo, simili a quelli di tipo palladiano nell'*Ecce Homo* della chiesa di San Nazaro. Colonne scanalate e statue riecheggiano in distanza quella gran pompa decorativa, che nel Santo Vescovo richiama, irri-

---

[1] Nato verso il 1530, è vantato dal Vasari per la naturalezza de' suoi ritratti. Nel 1561 fece un quadro, ora nel Museo di Castelvecchio. Dipinse anche il *Ritratto di Tiziano* del Museo Nazionale di Stoccolma, segnato « Orl. Flacco Veronensis f. ».

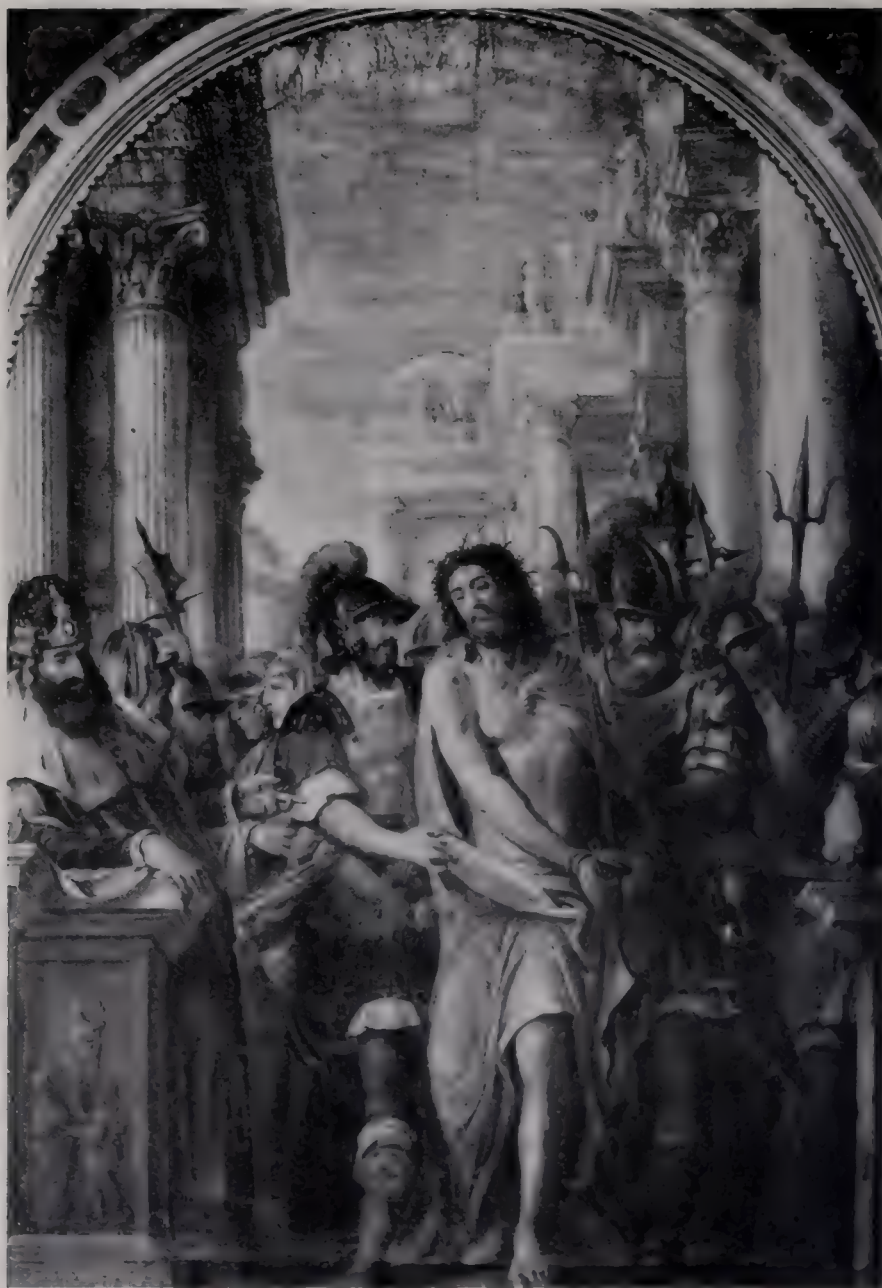



Fig. 25 — Verona, Chiesa di San Nazaro. Orlando Flacco: *Ecce Homo.*
(Fot. Fiorentini).

gidito ed enfatizzato, il Veronese del trittico di Modena, mentre la Vergine dagli occhi socchiusi e il profilo acuto ha una curiosa somiglianza con i tipi dell'arte padovana, non estranei all'influsso di Giulio Romano e del Parmigianino. La composizione

Fig. 26 — Verona, Sala del Maggior Consiglio.
Orlando Flacco: *Verona presenta alla Madonna i suoi cittadini illustri.*
(Fot. Fiorentini).

è diminuita alquanto da particolari sciatti, tirati via alla svelta, di pratica, e non è immune da vincoli accademici che trattengono Orlando Flacco dalla scioltezza pittorica raggiunta nell'*Ecce Homo*. Le superfici levigate, le ombre intense e fisse, tolgono alla superfice la mobilità chiaroscurale che infonde al quadro di San Nazaro un singolare effetto di vita pittorica.

SANTE CREARA[1].

Nella sala del Maggior Consiglio a Verona, Sante Creara figurò *La consegna delle chiavi di città al generale Gabriele Emo in piazza delle Erbe* (fig. 27), cercando l'effetto scenografico nel

Fig. 27 — Verona, Sala del Maggior Consiglio.
Sante Creara: *Consegna delle chiavi di Verona al Condottiero Gabriele Emo.*
(Fot. Fiorentini).

---

[1] Nato circa il 1572, fu scolaro di Felice Brusasorci. Son di lui molti quadri nelle chiese di Verona, in Santa Caterina, in San Fermo, nelle Chiese dei Derelitti, di San Tommaso Cantauriense, di S. Pietro Incarnario, di Sant'Eufemia. Una delle sue opere principali è la *Trinità con i Santi Paolo, Andrea e Caterina*, nel Museo Civico di Verona. Altre sue pitture sono a Brescia, in Santa Giulia, e a Vicenza, nella chiesa dei Cappuccini.

tumulto delle figure e nei cartocci degli stendardi, dei baldacchini, delle vesti. È un veronesiano che dai manieristi toscano-romani par abbia appreso, non solo ad arrotondare e lisciare figure di parata, ma anche a introdurre una perfetta bilancia di contrapposti nella composizione dispersa con senso pittoresco. Il soldatone a sinistra, da tergo, fa contrappeso a una donna di stucco simboleggiante Verona, a destra; il Podestà, al centro, incede tra due gravi magnati e un gruppo di soldato e di paggio roteanti intorno all'asta della bandiera; al cartoccio di stendardi a destra si contrappone un gruppo di curiosi inerpicati a formar cimasa vivente a una porta. Tra le figure di stampo accademico, messe in evidenza, altre s'insinuano di schietta derivazione veronesiana, come il paggio presso il soldato portabandiera; e l'imitazione del Veronese si scorge nelle luci segnate con metodo grafico sulle pieghe dei drappi, come nelle macchiette di carta policroma che avvivan le case stinte da nebbie opaline.

Tra i pittori della sala il Creara è il più esuberante; trasforma la scena storica in un cartellone arzigogolato e capriccioso. Il suo spirito d'artista plebeo e fanfarone non dispiace, perchè sa fondere i particolari manieristici della scena in un insieme variato e pittoresco. È anche buon pittore di natura morta, come dimostrano il particolare di pesci che la veronesiana figura dell'Adige, crestata di frondi, versa dal cornucopio, e il cumulo di frutti sfuggente da un'urna sotto i piedi dell'immagine allegorica di Verona.

SIGISMONDO DE STEFANI[1].

Più stretto agli esempi mantovani di Giulio si tiene Sigismondo de Stefani nel dipingere il *Martirio di San Lorenzo*, firmato e datato 1563, per la chiesa di San Giorgio in Verona (fig. 28). È pittore diligente, che mette uno studio scrupoloso nel coordinare le linee della composizione, disposte a V nel basso, secondo uno schema veronesiano disciplinato alla romana e trattenute entro un'orizzontale in alto, dove Cristo circondato dai simboli degli Evangelisti, e i Santi diaconi Stefano e Lorenzo, riempiono la lunetta quasi poggiando sopra l'invisibile trabeazione dell'arco. L'angiolo col ramo di palma, al centro del quadro, divien chiave della studiata composizione, racchiusa tra due quinte di edifici, in uno dei quali fanno comparsa le immancabili colonne tortili degli accademici romani. Corrisponde a tutto questo studio di bilanciamenti e di simmetrie, che soffoca le impronte veronesiane visibili specialmente nel gruppo superiore del quadro, la cura di lucidar superfici, di precisare contorni, di segnar con minuzia calligrafica i riccioli delle chiome e le piegoline delle vesti, di rendere i lustri delle corazze, delle penne, delle carni levigate. L'angiolo con la palma, al vertice della scena di martirio, descrive un calligrafico ghirigoro. Forbito e translucido, il dipinto di Sigismondo de Stefani sembra opera di miniaturista non ignaro della maniera romano fiamminga di Giulio Clovio.

---

[1] Di questo pittore è notizia nel De Boni, *Biografia degli Artisti*, Venezia, 1843; e in Bart. del Pozzo, *Le vite de' pittori veronesi*, Verona, 1718, p. 143.

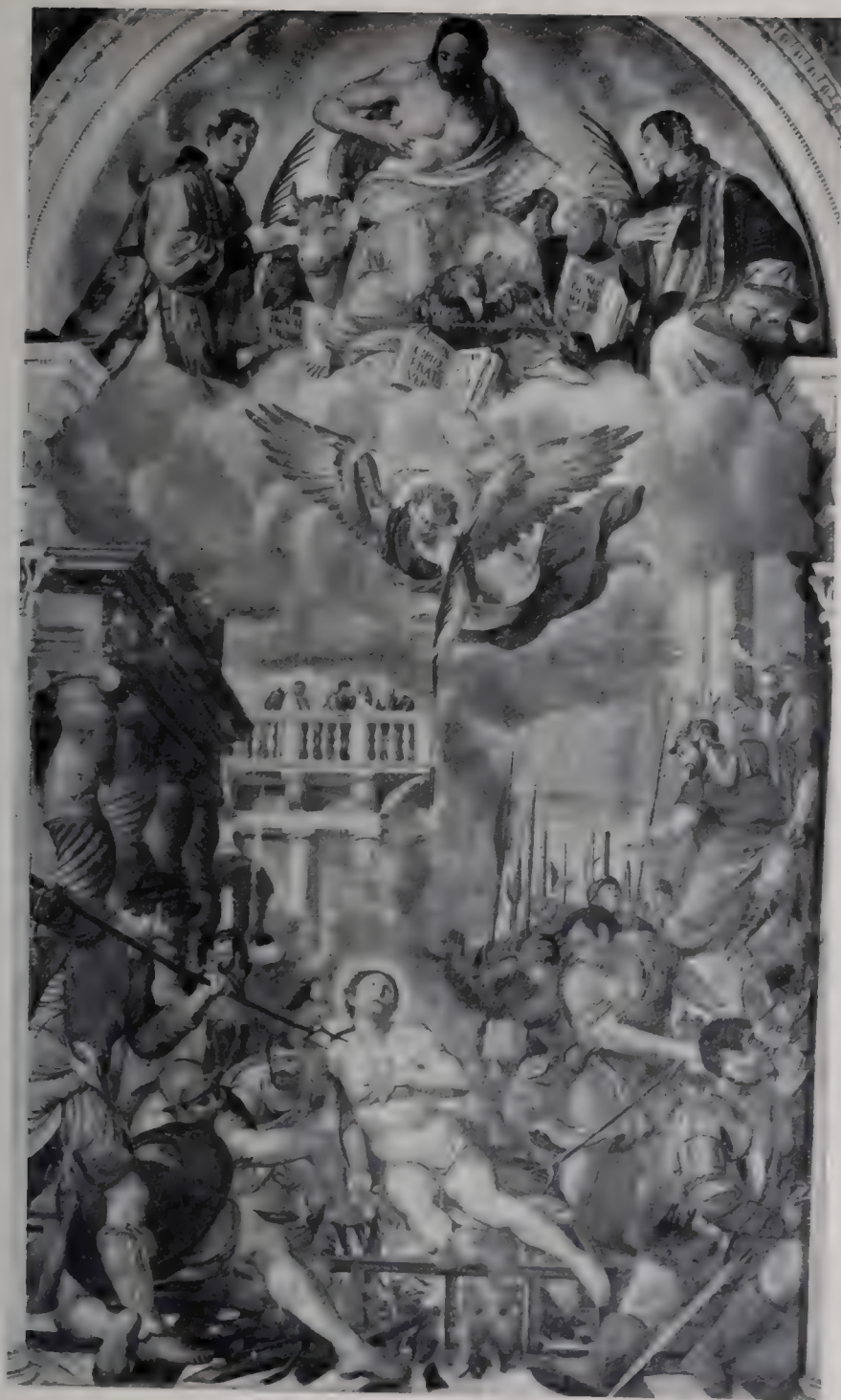



Fig. 28 — Verona, Chiesa di S. Gregorio Maggiore.
Sigismondo de Stefani: *Martirio di San Lorenzo.*
(Fot. Fiorentini).

BATTISTA DEL MORO[1].

1514 — Nasce in quest'anno in Verona Battista, figlio di un Altobello di Battista pittore, della famiglia dall'Agnolo. La data si ricava dall'anagrafe del 1517, in cui è detto fanciullo di tre anni.

Fu, secondo il VASARI, scolaro di Francesco Torbido detto il Moro, dal quale prese il nome, per averne sposato la figlia Margherita.

1552 — Gli venne commesso dal Cardinale Ercole Gonzaga l'incarico di dipingere una pala con la *Maddalena* per il Duomo di Mantova.

1562 — Data di un'incisione con *Venere* in un paesaggio, firmata « Battista Moro veronese f. ».

1575 — Dal testamento del figlio Ciro, anch'esso pittore, risulta che in quest'anno Battista del Moro era già morto.[1]

* * *

Battista Agnolo, detto del Moro dal soprannome del Torbido, passò, come la maggior parte dei veronesi contemporanei, dall'influsso di questo suo primo maestro a quello di Paolo, contaminato per l'infiltrarsi dell'accademismo romano di Giulio Pippi, da Mantova, centro del movimento manieristico nel Veneto. Forme veronesiane offuscate si scorgono nel quadro d'altare della cappella di San Pietro in San Fermo di Verona e specialmente nella figura del Santo vescovo. In tutto il quadro è una ricerca di solennità per mezzo d'atteggiamenti grandiosi, di spessore di lineamenti e di forme, d'imbottiture di panni, parallela a quella che pesa sullo stile incisorio di Battista del Moro. Come nel *Cristo caduto sotto la Croce*, della chiesa dedicata ai Santi Nazaro e Celso, così in questo quadro di San Fermo,

---

[1] [illegible] RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte*, ed. Hadeln, Berlino, 1924; CANOSSA, *Studi e ricerche intorno al palazzo Canossa*, in *Madonna Verona*, 1908; GEROLA, in *Madonna Verona*, 1910.

lo spirito accademico interviene a soffocare ogni tentativo di veronesiana vivezza decorativa.

E neppure ne è immune l'opera migliore del Moro, ossia la pala di *Sant'Agostino*, della stessa chiesa di San Fermo (fig. 29), ove si ripresenta nel gesto enfatico del Santo in gloria e nella saldezza statuaria della posa di San Nicola.

Grandiose sono le figure dei due vescovi, in questo capolavoro del Maestro, messe da abbagliamenti di luce in risalto sul torbido fondo di cielo, solide e compatte di colore come in un quadro di Girolamo Savoldo, mentre Sant'Antonio Abate passa, viandante rapito nella visione del cielo, entro la grigia atmosfera. In tutto il quadro è una ricchezza coloristica splendente e contenuta. I camici d'argento, le mitre d'argento, brillano sul fondo di cielo plumbeo; Sant'Agostino siede sulle nubi, in manto verdeoro che gli fa vela; il Santo vescovo Nicola, in basso, si avvolge di un manto rosso, a contrasto con l'azzurro spento di Sant'Antonio, che avanza assorto, orando.

Cineree sono le nubi; ma intorno al tizianesco Sant'Agostino è un'aureola di fuoco; squilla il bianco del suo camice sotto il verde oro del manto, e accompagna il gesto squillante. È un'opera solenne, ove ancora sono tracce del Torbido e dei vecchi maestri veronesi, nell'effetto generale delle luci, sidereo. Notevole è il brano paesistico: il mare immobile sotto il cielo torbido, la conca della vela che raccoglie la luce fioca del cielo, la figura di Sant'Antonio Abate assorbita dall'ombra della sera che scende. Una squisita sensibilità pittorica libera d'un tratto Battista del Moro dalle convenzioni accademiche: egli è qui un Veneto che sente tutto il valor lirico di un tremolio di luce sulla gruccia del vecchio Santo. Come squilli di campana nella minaccia della bufera risuonano i bianchi dei camici vescovili in quell'ombra, e danno al quadro, ardente e fosco d'effetto, le cariche tinte di un Dosso.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Mantova, Duomo: *La Maddalena.*
Venezia, Accademia, Depositi: *La Vergine con il Bambino, fra i Santi Marco e Giovanni Battista.*

Fig. 29 — Verona, Chiesa di San Fermo.
Battista Agnolo detto del Moro: *S. Agostino in gloria e i Ss. Nicola e Antonio Abate.*
(Fot. Fiorentini).

Verona, Museo Civico: *La Vergine con il Bambino e i Santi Giuseppe e Antonio.*
— Sant'Eufemia: Affresco con *Paolo dinanzi ad Anania.*
— San Fermo: *San Nicolò in gloria fra due Santi* (Ridolfi). (L'Hadeln lo attribuisce invece al Brusasorci).
— — Altare di Torello Saraina: *La SS. Trinità*, la *Vergine con il Bambino e l'Angelo Raffaele e Tobia* (Ridolfi). L'Hadeln lo attribuisce invece al Torbido.).
— — Cappella Alighieri: *La Vergine con quattro Santi.*
— Casa in Corso Cavour, 37: Affresco con la *Vergine e il Bambino.*
— Palazzo Canossa: Due soffitti di sale con paesaggi, uno dei quali rappresenta la *Veduta panoramica di Verona.*

GIULIO DEL MORO.

1555 — Giulio, figlio di Battista dall'Agnolo detto del Moro, nasce in Verona. La data si ricava dall'anagrafe di San Giovanni in Valle, del 1557, in cui Giulio è indicato come di due anni d'età.

1584 — Giulio del Moro è ricordato per la prima volta nella Fraglia dei pittori di Venezia.

1615 — Giulio del Moro è ricordato per l'ultima volta nella Fraglia dei pittori di Venezia. È l'ultima notizia che si ha di lui.

* * *

Giulio del Moro, figlio di Battista Agnolo, pittore e scultore, nella Sala del Maggior Consiglio a Venezia (fig. 30), si attiene ai precetti più comuni del manierismo veneto. Incapace di aprire uno sfondo alla scena, come di darle qualche vivezza decorativa, il pittore che del Veronese serba solo qualche ricordo di grafiche lucentezze, e di Tiziano qualche tipo di vecchio con barbe vaporose, ha apprestato di propria invenzione un bislacco scenario romano in cartapesta, per incollarvi sopra la sua folla di scialbe comparse, tra cui il personaggio drappeggiato alla classica sul margine sinistro del quadro appare come una fioca ristampa di tipi raffaelleschi. Il gentiluomo azzimato, che si pavoneggia con la destra sul fianco guardando fuor della scena, è forse il ritratto dello scultore-pittore che nella Sala del Maggior Consiglio, tra le scenografie tumultuose dei manieristi veneti, porta il soffio gelido di un classicismo non sentito, apatico. Pur di giungere all'effetto teatrale, gli altri decoratori della sala non temono schiamazzi carnevaleschi, mentre lo spegnitoio mantovano di Giulio soffoca, in questo quadro dell'accademico veronese, tutte le luci del variopinto mondo veneto, senza riuscire a sostituirvi costruttiva saldezza.

Altra uggiosa accademia di Giulio del Moro, gran diffonditore in Venezia di sculture ispirate a un arido classicismo, è

l'*Ecce Homo*, firmato, nella cappella del Sacramento in San Giacomo dell'Orio: composizione tutta frontale, con il Cristo e i

Fig. 30 — Venezia, Sala del Maggior Consiglio in Pal. Ducale. Giulio del Moro: *il Doge Ziani a Roma riceve donativi dal Pontefice.* (Fot. Naya).

personaggi a lui intorno sopra una piattaforma da palcoscenico, tra due colonne mozze, e spettatori che guardano dal basso, come da una platea di teatro, tagliati a mezzo busto dalla cornice.

Vi si nota un tintorettismo disciplinato alla Giulio Romano, irriconoscibile a forza di ripieghi accademici. Le ombre sporcano il nudo di Cristo, muscoloso e fiacco, nel disegnarne i muscoli. Appena in una figura di spettatore col volto schiarato di sottinsù è qualche verace traccia di modi tintoretteschi.

Tra le scarse opere pittoriche di Giulio del Moro, più noto come scultore, è la composizione della *Presa di Caffa*, dipinta per la Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale a Venezia (fig. 31), amalgama di elementi veronesiani e tintoretteschi. Il tema guerresco e l'esempio di tante opere simili eseguite in palazzo ducale da seguaci del Tintoretto, liberano il pittore dall'uggia del trucco classicistico e lo slanciano in pieno carnevale veneziano tra comparse di capitani in atteggiamenti di gran prosopopea, gonfi d'aria e di vanità, di tamburini da corteo di villaggio, tra il garrire degli stendardi arrotolati dal vento. L'effetto vivace ottenuto con lo scorcio ardito della scena, anche se di gusto ampolloso, è preferibile alla monotonia pedantesca della composizione di Giulio del Moro nella Sala del Maggior Consiglio, e a buona parte della sua produzione di scultore accademico.

Sembra che l'esempio del Tintoretto e dei manieristi tintoretteschi dia slancio alla torpida fantasia, spingendola, in questa opera di palazzo ducale, come spesso avviene, quasi a un'ebbrezza di effetti spettacolosi, e manifestandosi, nell'*Ultima Cena* di Santa Maria Zobenigo (fig. 32), in intensi risalti luministici di masse e in serietà costruttiva. Ogni figura, ogni gruppo di figure, è qui veduto in rapporto col monumentale loggiato, dove la predilezione di Giulio del Moro scultore per l'ordine classico si riflette in ogni particolare. La distribuzione stessa delle figure, dei gruppi, degli oggetti di natura morta in primo piano, è il risultato di tutto un calcolo d'equilibrio, dove si sente, come in qualche atteggiamento retorico, l'artista attratto dal manierismo romano. Anche il Parmigianino sembra imprimere nella svelta semplicità delle due anforette in primo piano il proprio suggello di eleganza formale, mentre il musetto di micio che sbuca nel sole dal suo nascondiglio di pentole e cesti è un brano di vita

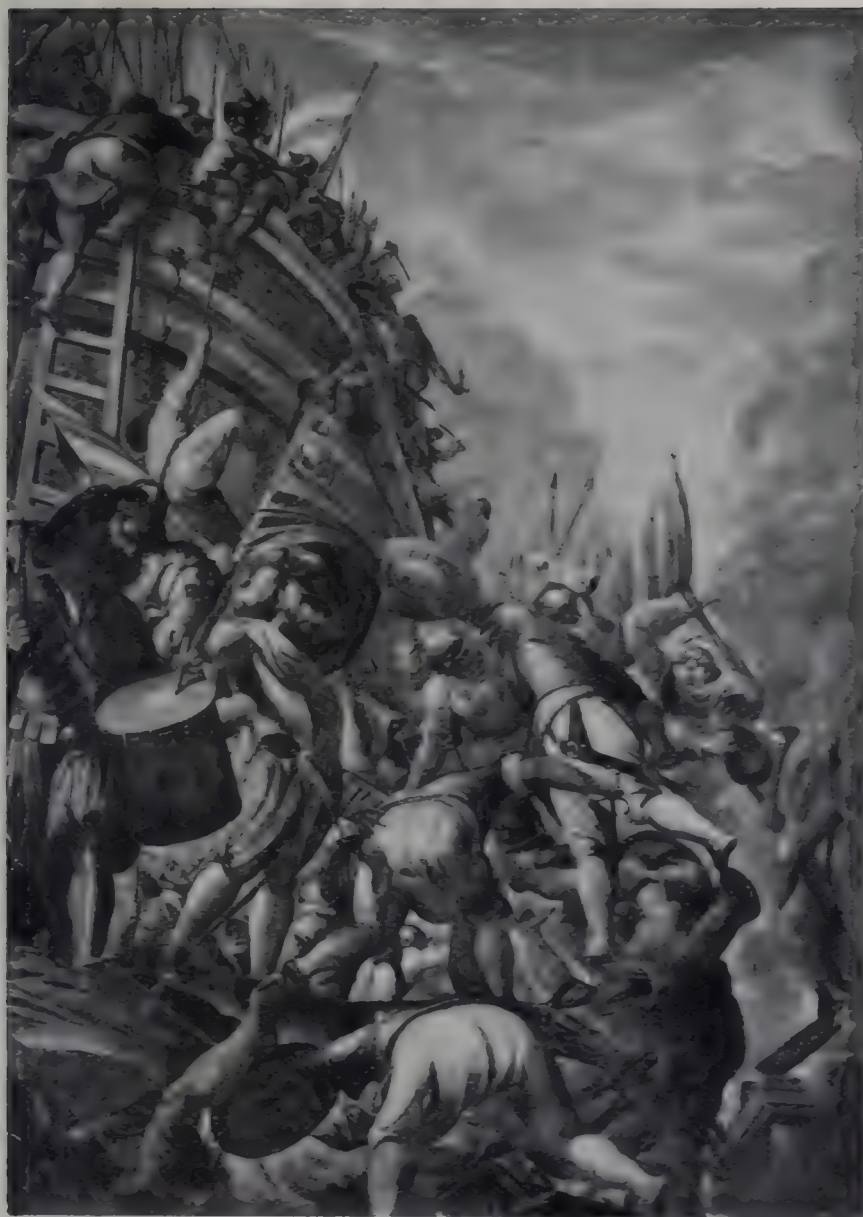



Fig. 31 — Venezia, Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale.
Giulio del Moro: *Presa di Caffa*.
(Fot. Naya).

Fig. 34 - Venezia, Chiesa S. Maria Zobenigo, Giulio del Moro: *Ultima Cena*.
(Fot. Fiorentini)

sorpreso con tanta immediatezza da gareggiare con quelli del Bassano. Ma il Tintoretto, o meglio il Palma Giovine del suo primo periodo tintorettesco, son gli esempi che guidano l'accademico artista a comporre questo suo capolavoro, dove la goffaggine di qualche figura scompare in un insieme solenne per imponenza di masse e plastici risalti.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Venezia, San Giacomo dall'Orio: *Ecce Homo* (firmato).
— Santa Maria Zobenigo: *La Cena* (firmato).
— Palazzo ducale, Sala dello Scrutinio: *I Veneziani conquistano Caffa.*
— — — *Il doge Enrico Dandolo rifiuta la corona d'Oriente.*
— — Sala del Maggior Consiglio: *Il doge Ziani riceve dal Pontefice gli attributi dell'autorità ducale.*

I.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DEI GRANDI MAESTRI VENETI DEL '500.

3.

LA FAMIGLIA DEI VECELLIO E NICOLO' FRANGIPANE

FRANCESCO VECELLIO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Forme tizianesche indurite, accentuate da contorni marcati e da intensità d'ombre. - Tendenza a risalti luministici. - Suo capolavoro: le ante d'organo nella chiesa di San Salvatore a Venezia. - CATALOGO DELLE OPERE.

CESARE VECELLIO.

LA VITA. - L'OPERA: Inferiore a Francesco, lavorò nel Cadore componendo popolareschi cartelloni. - CATALOGO DELLE OPERE.

ORAZIO VECELLIO.

LA VITA. - L'OPERA: La mancanza assoluta di documenti sopra l'opera di questo principale aiuto di Tiziano rende impossibile precisare il suo intervento nella serie delle pitture uscite dalla bottega del padre.

MARCO VECELLIO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: L'opera migliore dell'ottuso nipote di Tiziano è la composizione raffigurante la " Zecca " nella Sala del Senato in Palazzo Ducale a Venezia, dipinta sulle orme di Giuseppe Salviati. - Nelle altre sue opere, fuor dall'immediata cerchia tizianesca, egli è un infimo manierista, senza più traccia della morbidezza pittorica di Tiziano. - CATALOGO DELLE OPERE.

NICOLO' FRANGIPANE.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nel 1573 dipinge la " Pietà " de' Frari come un meschino madonnero imitatore di Tiziano. - Nel " Bacco e buffone ", della raccolta Querini Stampalia, il volgare pittore accentua i risalti luministici e raggiunge, con le sue dure forme di xilografo, vivezza di effetti caricaturali. - CATALOGO DELLE OPERE.

TIZIANO detto TIZIANELLO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Pomposo e squilibrato compositore della tela di S. Maria de' Frari, raffigurante " Sant'Ambrogio che vieta a Teodosio II l'ingresso al tempio ". - CATALOGO DELLE OPERE.

FRANCESCO VECELLIO.

1475 — Nacque a Pieve di Cadore. Ancor giovane passò col fratello a Venezia sotto gli Zuccati.

— Attese al mestiere delle armi e al commercio dei legnami in Cadore.

1542 — Da quest'anno fu del Consiglio Cadorino.

1559-1560 — Circa questo tempo, morì in patria.[1]

* * *

In un'opera del primo periodo tizianesco, raffigurante il *Riposo sulla via dell'Egitto* con l'aggiunta curiosa di San Giovanni adulto (fig. 34), Francesco Vecellio rispecchia il suo temperamento di pittore quieto, coscienzioso, poco mobile, poco fantastico, agli opposti dell'impeto creativo proprio al fratello. Siede sull'erba la Madonna col Bimbo in grembo, inerte e grave, e il piccolo Gesù paffuto compita la scritta del rotulo che San Giovanni, seduto accanto con la croce, spiega sulle ginocchia: più lontano, a sinistra, San Giuseppe guida il somarello. Si ripeton le forme di Tiziano giovane, indurite, precisate sul fondo paesistico; e i contorni semplici e netti della figura di San Giovanni richiamano un giorgionismo alla Campagnola. Il gruppo si disegna in luce sul fondo di paese ombrato, precisato da contorni duri e un po' rigidi nei particolari non fusi entro la morbida e calda atmosfera dei tramonti di Tiziano, e tuttavia piacevole per il senso d'ingenuo pittoresco che lo anima, specialmente nello sfondo a sinistra, striato d'ombre e luci. Mentre l'ala del genio trasporta Tiziano alla conquista di un mondo eroico, Francesco Vecellio rimane il montanaro disceso dalle Alpi Cadorine col suo passo greve e misurato: lavora con diligente fatica a determinare

---

[1] Oltre le solite fonti per Tiziano (RIDOLFI, TICOZZI, CADORIN, SANSOVINO, ecc.), cfr. CROWE e CAVALCASELLE, *Tiziano*; *Catalogo della collezione Cook a Richmond*, 1912; H. COOK, *Reviews and appreciations*, London, 1912.

i particolari del paesaggio, le pieghe cartacee del manto di Maria, le luci nel risvolto di quello del Battista; imbottisce il tondo corpo del piccolo Gesù e la mano lignea della Vergine. Come il suo, lo spirito delle sue immagini è lento e torpido, sebbene non privo di grazia nella dolcezza grave e trasognata del pieno volto di Maria.

La figura giorgionesca del Santo, che si disegna lunata sul

Fig. 34 — Venezia, Accademia.
Francesco Vecellio: *Madonna col Bambino e S. Giovanni.*
(Fot. Fiorentini).

fondo fulvo di un rialzo di terra, appare in una luminosa tonalità bionda, che s'oscura e rosseggia nel vizzo profilo, e anche sul gruppo di Madonna con Bambino e nel paese si ripetono i contrasti di ombra e luce, senza che ne tragga vibrazioni l'acceso colore. Tutto rimane immoto, le foglie degli alberi impresse sul cielo e le sacre figure, isolate, scarse di vita, assorte.

Gli stessi caratteri si ritrovano in una composizione di stampo più arcaistico, la *Madonna* del Romitaggio di Leningrado (fig. 35), seduta con Gesù in grembo entro una cappella adorna di

di Gesù nella Galleria di Monaco (fig. 36), composizione incantevole per l'armonia dei contorni a conca che abbracciano in ampio festone figure e alberi sul fondo primaverile di cielo, e per la bellezza dell'intonazione argentina che richiama il Savoldo. Un senso di grave e silenziosa religiosità aduna la Vergine e i Santi intorno al fanciullo, e si esprime nel ritmo pacato delle linee.

Fig. 36 — Monaco di Baviera, Antica Pinacoteca.
Francesco Vecellio: *Adorazione del Bambino.*
(Fot. Hanfstängl).

Il modulo rotondo dei volti, l'ampio modellato, i lineamenti affilati, il taglio della bocca, l'ombra che marca la fossetta tra il mento e il labbro inferiore, stabiliscono un parallelo immediato tra la Madonna in trono del Museo di Leningrado e lo *Sposalizio di Santa Caterina* nella Collezione Cook a Richmond (fig. 37)' composto di mezze figure, sopra uno schema affine a quello delle *Sacre Conversazioni* primitive di Tiziano. Una tenda scende dall'alto dietro la Vergine, mentre la testa di Santa Caterina traspare in luce sul fondo scuro unito. Il modellato delle forme

ha la durezza propria a Francesco e manca dell'impeto di vita che si espande nelle assolate immagini di Tiziano; la composizione è semplificata e un po' rigida, il colore meno morbido e brillante, ma anche l'impaccio dell'atteggiamento divien grazia nel piccolo Gesù, e il profilo di Santa Caterina, tenue sotto le chiome fiorite di brevi luci, par s'illumini dall'interno sopra

Fig. 37 — Richmond, Galleria Cook.
Francesco Vecellio: *Sposalizio di S. Caterina.*
(Fot. Henry Dixon).

l'oscuro piano di base. Campagnolo chiuso, di poche parole, Francesco Vecellio, nell'imitar le forme del suo grande fratello, ne spegne la raggiante vitalità, trasformandola in un'espressione, talora commovente, d'intimità grave e profonda.

Un maggiore accostamento alle morbidezze tonali di Tiziano si nota nel *Presepe* della raccolta Cook di Richmond (fig. 38), penetrato d'intimità giorgionesca. Ombre vellutate logorano muraglie, travi, e tutte le cose nell'interno della capanna, deste solo da qualche striscio di luce; le masse degli alberi sono compatte, e nel fondo il paese idillico, con la macchietta di viandante,

ha qualche richiamo a quello delle *Tre Età* tizianesche. Le quattro figure, composte in ordine simmetrico, sopra due parallele, in-

Fig. 38 — Richmond, Galleria Cook. Francesco Vecellio: *Natività*. (Fot. Dixon).

torno al giaciglio di Gesù, sembran venire dal Quattrocento nel mondo giorgionesco, come quelle proprie, nel suo periodo medio, al Catena, di cui hanno i lineamenti piccini e le tonde cervici:

la loro preghiera è ingenua, intenta, senza l'ardore delle immagini di Tiziano. Le pieghe grosse e faticose del manto di Maria, le altre a duri alveoli del risvolto al manto di un pastore, le nubi petrigne, orlate calligraficamente a festoncini, non gonfie d'aria alla maniera tizianesca, il risalto netto delle figure di pastori nel fondo, concorrono ad assegnare a Francesco Vecellio questa tranquilla e timida composizione, che ha qualche richiamo al primitivo Savoldo.

Il profilo sottile e translucido di Santa Caterina nella Galleria Cook di Richmond si stampa sul fondo scuro di un tronco d'albero, similmente, nella Santa Dorotea di una *Sacra Conversazione* della Galleria di Glasgow (fig. 39), dove la fisionomia grave di Francesco sembra si animi al riflesso delle *Sacre Conversazioni* di Tiziano: il putto minuscolo si slancia verso il Santo a lui proteso, la Madonna si volge alla Santa seduta a piè dell'albero; il sole crepita tra le nubi nel cielo lontano. Come nella primitiva Madonna con San Giovanni Battista dell'Accademia di Venezia, il fogliame degli alberi è denso e compatto; e, come sempre nell'arte di Francesco, l'inesperienza di scorci par trattenga il moto della destra di Maria, deformandone i contorni. Rigida si disegna la bella figura di Santa Dorotea nel legame dei drappi, quasi ricordando i profili di Jacopo de' Barbari; e le pieghe si disegnano secche, taglienti. Gli stessi complicati meandri di stoffe, che s'addensano, a imitazione di Tiziano, nelle vesti di Maria, e pongono quest'opera fra le tarde di Francesco, non riescono a simulare il movimento tizianesco, appena più sciolto nella veste del vecchio Santo.

Poco varia di manifestazioni l'arte di Francesco, scarsa di fantasia, incline a rielaborare vecchie trame apprese dal primitivo Tiziano: così, nella *Madonna adorante Gesù* della Galleria di Verona (fig. 40), ritorna, con varianti, l'armonia della linea a conca adottata per il quadro della Pinacoteca di Monaco. Ne scaturisce anche qui un'intima dolcezza di ritmo, che trae accenti più caldi dal colore avvivato, dai contrasti fra le ombre più intense e le luci più vibranti, dalla profondità del paese pit-

toresco. Tipici del pittore sono il modellato a sacco del corpo di Gesù e l'impasto cretaceo delle pieghe arruffate nel lembo della veste di Maria; ma la figuretta di San Giovannino, china sopra un agnello tagliato nel legno, segna in tutta l'opera del minore Vecellio il massimo grado raggiunto nell'imitazione di Tiziano, così intenerita nel modellato, trepida nel gesto.

Fig. 39 — Glasgow, Museo. Francesco Vecellio: *Sacra Conversazione*. (Fot. Hanfstängl).

Le ante d'organo della chiesa del Salvatore a Venezia son l'opera più importante e più rappresentativa della maniera artistica propria a Francesco, che nella *Trasfigurazione* (fig. 41) s'ispira ai drammi tizianeschi, facendo erompere strali di luce dalle nubi cupe sugli alberi investiti dal vento e sul gruppo agitato dagli Apostoli. Gli effetti di luce e controluce predominano su quelli di colore, tanto che qualche particolare, ad esempio la mano tesa dell'Apostolo a sinistra, mostra in Francesco Vecellio una visione affine a quella dei giorgioneschi-bresciani, quali il Savoldo. Il modellato morbido di Tiziano si fa legnoso nel rude fratello, nei contorni delle figure marcati, nelle dure pieghe,

in quell'ombra che spiana a colpi d'ascia il braccio sollevato di San Pietro, nella minuta trama di foglie impressa sul cielo ardente. Par che, dipingendo la metà superiore del quadro, il maestro disceso dalle montagne cadorine, ove ancor sono sue opere nelle chiese parrocchiali di Sedico e di Perarolo, rievochi, nelle figure indurite, pergamenacee, schemi del molle e vitroso Morto

Fig. 40 — Verona, Museo Civico nel Castello.
Francesco Vecellio: *Madonna adorante Gesù.*
(Fot. Alinari).

da Feltre. Tra due secchi profeti appare il Cristo di stucco bianco in un'arcaistica mandorla di ritagliato cartone, e di cartone son le nubi che formano cornice divisoria fra i due campi del quadro.

Nella *Resurrezione* (fig. 42), il mirabile effetto luministico della parte inferiore è guasto dalla volgarità esasperante del Cristo e degli angioletti legnosi sul fondo d'aureola rosso mattone e di nubi nericce; nello sportello di *San Teodoro* (fig. 43), l'angiolo sgangherato turba l'effetto decorativo della com-

Fig. 41 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Francesco Vecellio: anta d'organo con la *Trasfigurazione*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 42 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Francesco Vecellio: anta d'organo con la *Resurrezione*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 43 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Francesco Vecellio: anta d'organo con l'immagine di *San Teodoro*.
(Fot. Fiorentini).

posizione tutta squillante di clangori metallici. Dal Morto da Feltre deriva ancora il tipo giorgionesco del Santo alfiere poggiato allo scudo, sebbene la grazia femminea dei lineamenti venga a mancare per la maschia e ruvida pesantezza dei contorni, mentre il paesaggio, pittoresco nel gioco di un mutevole chiaroscuro, meglio si accosta al senso paesistico dei giorgioneschi di tradizione lombarda, come il Savoldo. Più disposto a sentir gli effetti di luce che la morbidezza e la scioltezza dell'impasto cromatico, Francesco Vecellio, incerto e grossolano modellatore, incapace di veder giusta una figura in iscorcio o di plasmare un nudo senza deformarlo, prende posto notevole tra i minori maestri veneti della cerchia di Tiziano: e certo non può negarsi la tragica bellezza del paesaggio della *Resurrezione*, cupo sotto il cielo sciabolato da lame di fuoco, nè la potenza riassuntrice che l'effetto luministico assume sulla figura della guardia dormiente. Il grossolano pittore del Cristo risorto trasfonde nel paese, mediante i contrasti crudi d'ombra e luce, un senso di pittoresco esaltato, romantico.

Questo senso del pittoresco, che è la dote migliore di Francesco Vecellio, informa anche lo sportello di *Sant'Agostino* (fig. 44), ove il segno duro e fermo incide l'impronta realistica nelle labbra serrate dei monaci, nei lineamenti rudi, negli sguardi intenti, zelanti, come inchiodati al volto del Santo. Grandiosa è questa figura, benchè ingobbita nel piviale sonoro di ornamenti metallici; penetrato di pace, d'intimità quasi lirica, l'ambiente, con muraglie in rovina e una colonna, spodestato frammento classico in quel cantuccio veneziano, dove l'ombre s'annidano e le luci son calde e soffocate, e dove i rampicanti e le macchie delle pareti corrose portano un'animazione pittoresca. Come sempre, Francesco Vecellio predilige le accentuazioni luministiche: lo squillo di un bianco camice nell'ombra, il cupo splendore di un piviale a larghi ricami, il risalto di un volto staccato dal fondo tenebroso, la calce viva di una colomba sul fondo grigio aurato di un pilastro.

Il disegno secco e il colore arido distinguono tutte le opere

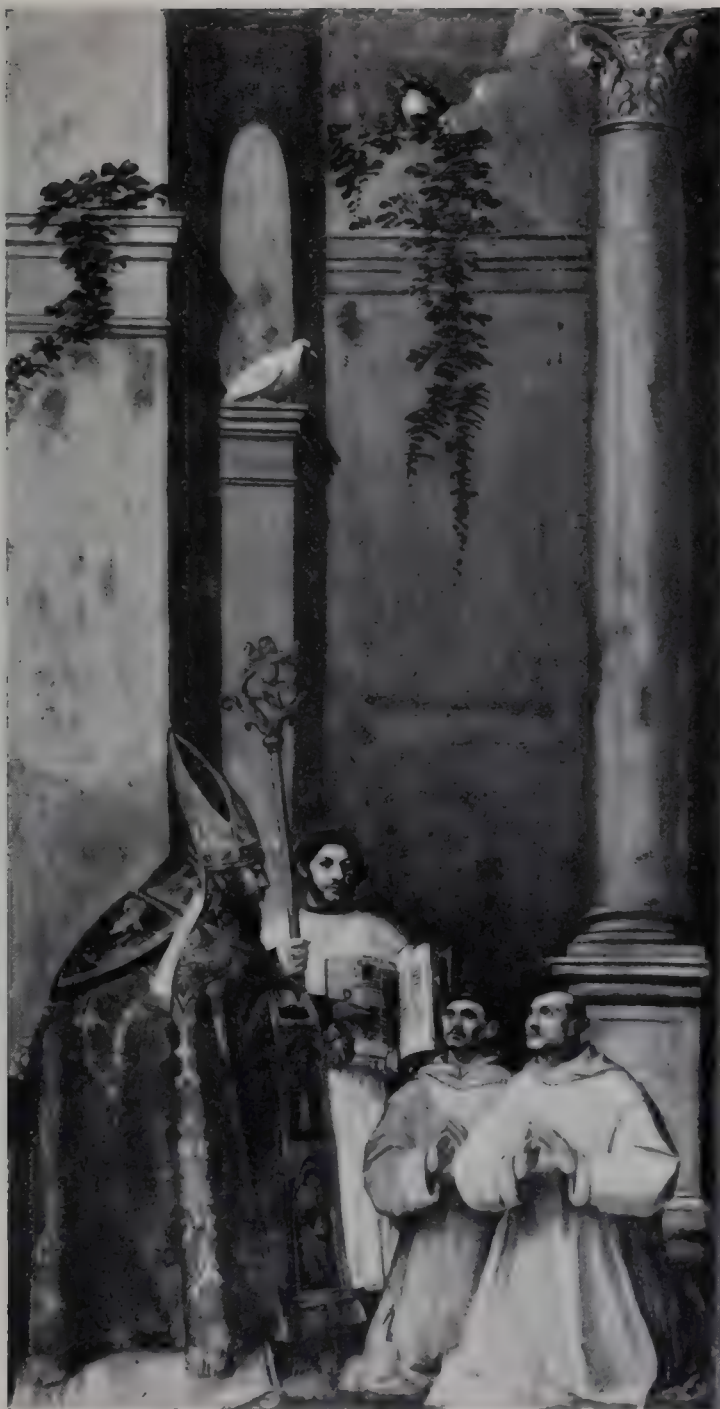



Fig. 44 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
F. Vecellio: anta d'organo con *Sant'Agostino che mostra la Regola a due monaci.*
(Fot. Fiorentini).

del maestro cadorino: tra esse l'*Annunciazione* dell'Accademia veneziana (fig. 45), già nella chiesa di San Nicolò di Castello, dove il pittore si studia di adattare le goffe immagini degli angioletti di San Salvatore al tipo rotondetto e morbido dei putti di Tiziano. Restìa ad ogni morbidezza rimane l'arte di Francesco, che disegna tagliente sul fondo oscuro il profilo della Vergine, duri i solchi delle pieghe, calligrafici i riflessi sulla tunica dell'angelo; e nello studio d'imitar più dappresso Tiziano sembra farsi più pesante, più materiale, anche per lo schema tutto meccanico della composizione. Torbido e impuro è il colore: rosseggiano le carni; le nubi in sovrapposti festoni nericci si stampano sul fondo alonare, di un rosso vinoso; e l'impeto delle *Annunciazioni* di Tiziano vien meno in quella riquadratura meccanica della composizione. La Vergine affascinata dalla visione dell'angelo è un'immagine viva dell'arte di Francesco Vecellio, semplice, schietta, nella sua popolana pesantezza.

Data la mancanza assoluta d'indizi sicuri sulle opere di Orazio, figlio di Tiziano, Francesco appare il solo, tra i minori Vecellio, che nei suoi momenti più felici, e soprattutto nei paesi delle ante d'organo a S. Salvatore e nello sportello di Sant'Agostino, si mostri buon artefice, penetrato di poesia nativa, seguace del grande fratello, ma incline alle accentuazioni luministiche dei Veneti di confine. Non riesce mai a far propria la suntuosa morbidezza delle forme di Tiziano; reca nella sua opera un senso di solidità, di compattezza corporea, quasi petrigna, e lo studio di tutto precisare: i contorni dei lineamenti, i solchi delle pieghe, le foglioline degli alberi, le macchie dei muri. Sembra di marmo, nell'anta di Sant'Agostino, la colomba che Tiziano avrebbe bagnata d'atmosfera, e non è traccia mai, nelle opere di Francesco, della foga pittorica che trascina il fratello. Procede a passi cauti il montanaro chiuso e rude, che par abbia portato con sè a Venezia, dalle Alpi native, l'amore della campagna, e solo nelle evocazioni di paese si esalti, trasportato da un acuto senso del pittoresco, di là dal suo mondo angusto, dalle limitazioni della sua mano d'impacciato modellatore. Brani di paesaggio

Fig. 45 — Venezia, Accademia. Francesco Vecellio: *l'Annunciazione.*
(Fot. Anderson).

come quello della *Resurrezione*, a tinte cariche d'acquaforte, sfondi suggestivi come il cantuccio romito che accoglie Sant'Agostino e i monaci, bastano a farci conoscere nel fratello di Tiziano una personalità di secondo piano, ma vigorosa e definita, non annullata dal fulgore della gloria fraterna.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Leningrado, Romitaggio: *La Vergine col Bimbo in trono.*

Monaco (Baviera), Alte Pinakothek: *Madonna adorante il Bambino fra tre Santi.*

Perarolo, Chiesa parrocchiale: La pala di *San Rocco.*

Richmond, Collezione Cook: *Sposalizio di Santa Caterina* e il *Presepe* (appartenente nel 1817 a Stefano Ticozzi).

Roma, Collezione Marinucci: *Sacra Famiglia.*

Sedico, Chiesa parrocchiale: La pala della chiesa (opera assai giovanile).

Venezia, R. Galleria: *L'Annunciata* (prov. dalla chiesa di S. Niccolò a Castello).

— Chiesa di San Salvatore: Le ante d'organo: all'esterno *S. Agostino, S. Teodoro*; all'interno: *Trasfigurazione, Resurrezione.*

— R. Galleria (Depositi): *Natività* (con notevoli influssi bresciani).

CESARE VECELLIO.

1530 — Il Ticozzi pone circa quest'anno la data della nascita di Cesare Vecellio, figlio di Ettore, cugino al padre di Tiziano, e fratello di Fabrizio pure pittore.

1548 — Accompagna Tiziano ad Asburgo.

1577 — Il Ticozzi dichiara di aver letto questa data nel soffitto della chiesa di Lentiai, presso Belluno, firmato da Cesare e dal suo discepolo Costantino.

1590 — Prima edizione dell'opera: « Degli habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo; libri due, fatti da Cesare Vecellio, e con un discorso da lui dichiarati. Venezia, presso Damiano Zenaro ». Una seconda edizione fu stampata nel 1598.

Oltre quest'opera, Cesare Vecellio ne avrebbe stampata un'altra sui merletti. Il Ticozzi dichiara di averne vista una copia, ma non ne indica il titolo, nè la data di edizione.

1601 — Muore in Venezia Cesare Vecellio.

* * *

Inferiore a Francesco è Cesare Vecellio, che nel Duomo di Belluno dipinse la *Vergine in gloria adorata da tre Santi*, fra cui Sebastiano, e dal committente in ginocchio (fig. 46). La maggior luce del quadro si raccoglie sull'immagine del Martire, scontorta dallo sforzo per guardare all'insù, e sulla tiara di San Gregorio: il fondo architettonico, in ombra, dà crudo risalto ai contorni legnosi delle figure. Il tipo tizianesco della Madonna col Bambino e degli angioli è arrotondato e impicciolito: qualcosa rammenta il Catena tardo nel taglio delle due figure in ginocchio, nei lineamenti minuscoli e tondi della Vergine, e anche nel biancore della nuvola che si gonfia sotto il gruppo celeste. Dalle marezzature delle vesti, ottenute col movimento delle pieghe sottili e spezzate, Cesare Vecellio sprigiona tutto un fruscìo di luci calligrafiche che ravviva la parte superiore del quadro, di una ingenua in-

Fig. 46 — Belluno, Duomo.
Cesare Vecellio: Pala d'altare.
(Fot. Rocco).

fantile gentilezza. Nel distacco delle figure in luce da un'ombra fonda è forse un richiamo all'arte bresciana del primitivo Savoldo.

L'ingenuità inventiva di questo Vecellio, che lavorò quasi soltanto nel Cadore e rimase buon montanaro anche tra il folgorare della suntuosa civiltà tizianesca, ha un esempio caratteristico negli affreschi di palazzo Piloni a Belluno, raffiguranti le *Quattro stagioni*, simili a grandi xilografie colorate per la durezza dei grossi e ruvidi contorni. Tre donzelle raccoglitrici di fiori, un giardiniere che trasporta un cesto, altri che si affaccendano intorno a quadrati di aiuole, celebrano la *Primavera* (fig. 47); le donzelle con vesti di carta rabescata escono da un ricco palagio; dietro il porticato del giardino s'arrotondano collinette con campanili a punta e un edificio mal in bilico scivola giù per il pendìo. Una delle fanciulle ha il grembo pieno di fiori e una mandorla in mano; l'altra mostra alla compagna in ginocchio un cesto di corolle variopinte, tenendolo come un vassoio; il giardiniere, col volto all'ombra di un gran cappellaccio di paglia, mette nell'atteggiamento affrettato tutto il suo zelo; in un'aia un tacchino fa la ruota passeggiando fra polli e anitrelle. Il rustico narratore unisce la scena di genere e l'allegoria, ricordando la festa della primavera col simbolo pasquale della croce fiorita.

L'*Estate* (fig. 48) fa la sua comparsa fra i mietitori accaldati al lavoro e altri che merendano nel prato dissetandosi a enormi boccali, in un paesaggio infantile e festoso con grandi alberi stampati, lignee casette, striature di nubi sul cielo piatto. Le rustiche composizioni fan correre il pensiero all'antica celebrazione dei mesi nei rilievi dell'arte romanica: vi sopravvive l'ingenuità figurativa della scena, tratta dalla vita quotidiana.

Ed ecco apparire l'*Autunno* (fig. 49), con la vendemmia dell'uva, la raccolta delle frutta, le botti pronte pel vino, i sacchi delle castagne, i maiali ingrassati, e uno sciame affaccendato di villici e di animali, tra cui due ochette di gomma elastica. E infine l'*Inverno* (fig. 50): un vecchione in pelliccia con la sua dama paffuta siede tra il camino e una mensa imbandita, mentre sulla soglia si presenta il Carnevale impersonato in due maschere

Fig. 47 — Belluno, Palazzo Piloni. Cesare Vecellio: *la Primavera*.
(Per cortesia del Comm. Alessandro da Borso).

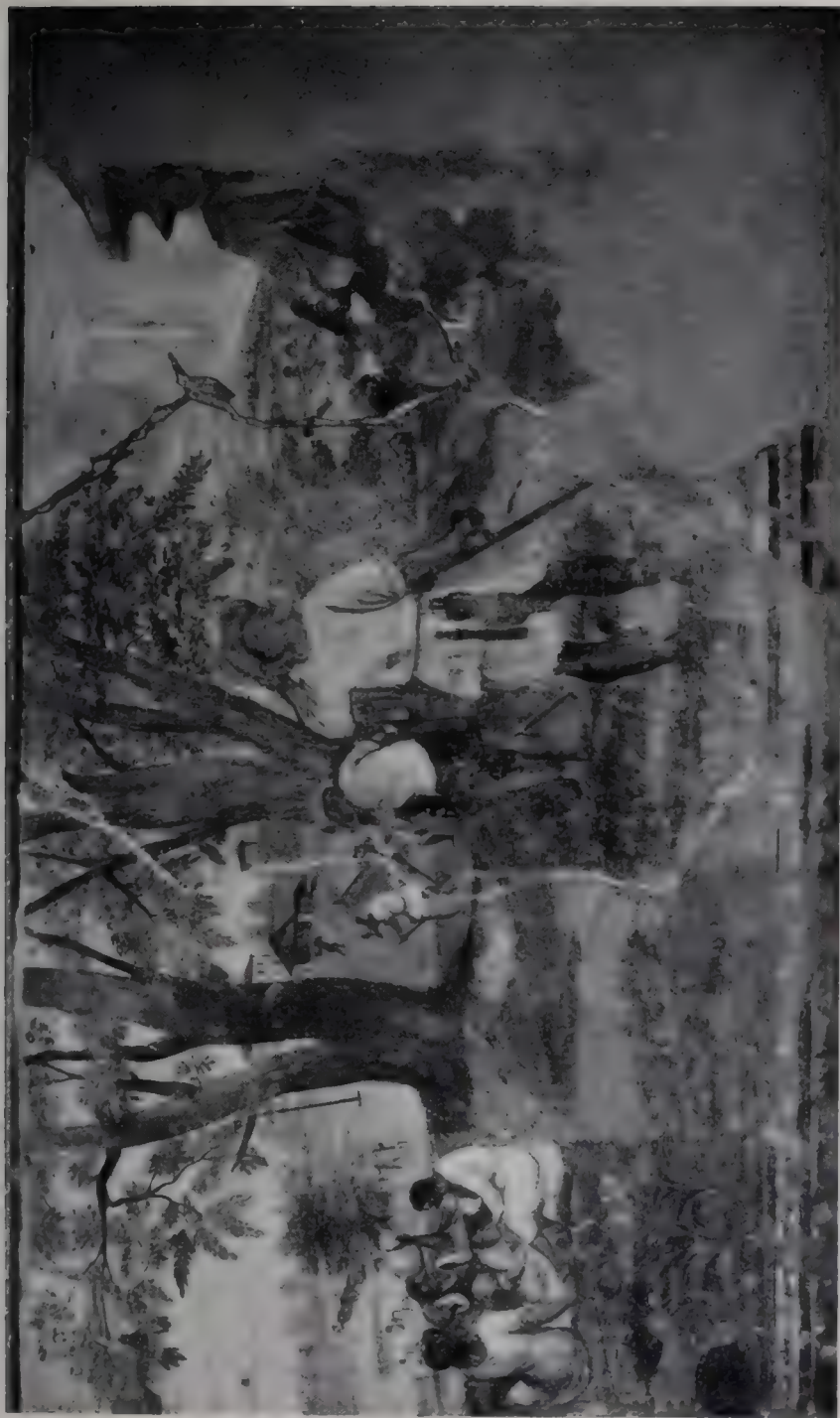



Fig. 48 — Belluno, Palazzo Piloni. Cesare Vecellio: *l'Estate*.
(Per cortesia del Comm. Alessandro da Borso).

Fig. 49 — Belluno, Palazzo Piloni. Cesare Vecellio: *l'Autunno*.
(Per cortesia del Comm. Alessandro da Borso).

Fig. 50 — Belluno, Palazzo Piloni. Cesare Vecellio: *l'Inverno*.
(Per cortesia del Comm. Alessandro da Borso.)

suonatrici. S'affaccia a curiosar la cuoca dal fondo, mentre la tenda sollevata mostra l'inverno che imperversa nel paese nevoso. L'ingenuo narratore cerca la vivezza dei contrasti fra la stanza ben riscaldata del vecchio gaudente, regno dell'abbondanza con il tepore del fuoco e la mensa carica di vivande, e la povertà freddolosa dei passanti imbacuccati. Sulla soglia del ricco è la legna tagliata per il suo focolare, e, appeso a un gancio, un mazzo di polli per la mensa del domani. Così il cugino di Tiziano, costruttore della reggia pittorica veneziana, compone su trame vivaci, con rustici mezzi, i suoi popolareschi cartelloni da fiera.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Belluno, Duomo: *La Vergine con il Bambino e angeli, e i Santi Fabiano e Sebastiano, con il podestà Giovanni Loredano.*

— Santo Stefano: *Il Battesimo.*

— Palazzo Piloni: Affreschi nell'atrio, con *Le Stagioni* (attr. dubbia).

Borgo di Valsugana, Parrocchiale: *I Santi Sebastiano, Stefano, Luciano, Fabiano e Fortunato.*

Candide, Parrocchiale: Tavola (LANZI).

Ceneda, Duomo: *La Vergine con il Bambino in gloria e i Santi Rocco e Sebastiano* (FEDERICI).

Forno di Zoldo, Chiesa dell'Addolorata: Dipinti.

Lentiai, Parrocchiale: Soffitto in 18 scomparti con *Storie della Vergine*, firmato « Caesar Vecellius fecit cum juvene Constantino anno MDLXXVII ».

Milano, Pinacoteca di Brera, n. 240: *La SS. Trinità.*

Padola, Parrocchiale: Tavola (LANZI).

Pieve di Cadore, Chiesa: Quattro pale d'altare.

ORAZIO VECELLIO.

1525 (avanti) — L'anno di nascita di Orazio, figlio di Tiziano, non è certo, ma si sa che nel novembre del 1525, quando Tiziano sposò Cecilia, Orazio e il fratello Pomponio erano già nati. Il Ticozzi lo dice nato nel 1515, ma tace la fonte da cui avrebbe ricavato questa notizia.

1545-46 — Orazio accompagna a Roma Tiziano, che vi ritrae Paolo III; secondo il VASARI e il RIDOLFI, Orazio fece allora, alla corte pontificia, il ritratto di *Battista Siciliano* suonatore di viola, « che fu molto buon'opera ».

1548 — Orazio accompagna il padre alla corte imperiale di Germania (RIDOLFI).

1554 — Data probabile della lettera di Tiziano a Carlo V, in cui ricorda la « pensione della naturalezza di Spagna di scudi 500 per mio figliolo ».

1559, 27 settembre — Tiziano scrive a Filippo II, inviandogli, insieme ai suoi quadri, un *Christo in Croce* di mano di Orazio.

1564, 12 agosto — Orazio riceve 100 ducati per i suoi dipinti nella sala del Maggior Consiglio. Si tratta della tela rappresentante *La lotta fra i Romani e gli Imperiali nell'incoronazione del Barbarossa*, che venne distrutta nell'incendio del 1577. Il VASARI loda l'opera, fatta in concorrenza con il Tintoretto e Paolo Veronese, e particolarmente « un cavallo in iscorto, che salta sopra un soldato armato, che è bellissimo ». Aggiunge però, a diminuir la lode, che « vogliono alcuni che in quest'opera Orazio fusse aiutato da Tiziano suo padre ».

1567, 2 dicembre — Tiziano scrive a Filippo II, progettando di dipingere alcune *Storie di San Lorenzo*, nelle quali si sarebbe giovato dell'aiuto di Orazio.

1568 — Orazio va a Brescia per collocare nella loggia i dipinti del padre.

1576, 23 ottobre — Due mesi dopo la morte di Tiziano, Orazio muore di peste nel lazzaretto di Venezia.

* * *

Del figlio di Tiziano, Orazio, non sarà possibile ricomporre l'opera, prima che un documento, una firma, vengano a dar base alla ricostruzione. Certo egli, assiduo nella bottega del Vecellio, fu autore di molte fra le repliche di quadri commesse a Tiziano, sparse in tutte le collezioni col nome paterno. L'*Adorazione de' Magi* nell'Ambrosiana, nel Prado, in Gallerie private, la Venere allo specchio, e in generale i quadri di soggetto mitologico, ci si ripresentano duplicati, triplicati, talvolta prossimi alla maniera di Tiziano, altre volte scadenti. Ma per ora bisogna fermarsi davanti all'impresa di discernere in quelle repliche l'opera del misterioso Orazio e d'identificare, in base alla distinzione, la personalità del pittore in altre composizioni indipendenti.

MARCO VECELLIO.

1545 — Nasce in quest'anno Marco Vecellio, figlio di un Tomà Tito giureconsulto, cugino in secondo grado di Tiziano. Il RIDOLFI lo dice « discepolo di Tiziano, e allevato nella di lui Casa ».

1577 — Secondo il TICOZZI, Marco Vecellio avrebbe dipinto in quest'anno una pala in sei scomparti per la chiesa della Madonna di San Floriano a Zoldo.

1607 — Secondo il FEDERICI, risulterebbe dai registri parrocchiali della chiesa di San Giacinto a Treviso che in quest'anno Marco di Tiziano avrebbe dipinto per quella chiesa.

1611 — Muore in Venezia Marco Vecellio in età di 66 anni, e viene sepolto in Santa Marina.[1]

* * *

Imitatore sciatto dell'arte di Tiziano fu Marco, della famiglia Vecellio. Autore probabile della panciuta figura della Religione nella gran tela interrotta dal Maestro sulle pareti della Sala delle Quattro Porte, e certo delle figurone degli sportelli, quella di profeta torbida e grossolana, l'altra dipinta con decorativa vivezza di effetti squillanti e spavaldi, Marco Vecellio, nell'ovale della sala del Senato, ove i maestri di zecca appaiono intenti a coniare e insaccar monete sotto gli occhi dei Procuratori (fig. 51), pur imitando Tiziano, viene ad accostarsi alle opere dei manieristi acclimatati in Venezia, quali Giuseppe Porta detto il Salviati. Anzi, neppure l'accostamento alla maniera salviatesca sembra sufficiente a spiegarci l'insolito ardimento della visione in iscorcio, l'effetto di profondità spaziale, ottenuto non solo per mezzo del grande loggiato a destra, ma anche delle figure variamente inclinate, e, in lontananza, sotto il loggiato,

[1] Bibliografia sui pittori Vecellio: RIDOLFI C., *Le Meraviglie dell'Arte*, ed. Hadeln, Berlino, 1924; TICOZZI S., *Vite dei pittori Vecelli da Cadore*, Milano, 1817; CADORIN G., *Dello Amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio*, Venezia, 1833.

disegnate con una rapidità corsiva e una leggerezza di contorni d'origine schiettamente toscana, il carattere veronesiano dell'edificio a sinistra, chiaro sul cielo rabescato di nubi, infine il raddolcito michelangiolismo di alcune teste (ad esempio quella

Fig. 51 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Senato.
Marco Vecellio: *Gli Zecchieri al lavoro.*
(Fot. Naya).

dell'uomo che lega il sacco di monete), e la vigorosa modellatura plastica dell'operaio che scende dalla scala [1].

Tutte inferiori a questa sono le altre opere di Marco in palazzo dei Dogi; basta pensare ai cartacei ritratti di Procuratori nella Collezione Querini Stampalia, o alla tela sulle pareti della sala del Consiglio dei Dieci, raffigurante la *Conclusione della pace fra Papa Clemente VII e l'Imperatore Carlo V a Bologna* (fig. 52), rassegna di marionette in grossi roboni, ove il rosso crudo tenta dorarsi alla tizianesca e l'oro delle carni s'ingrigia sporcato

[1] Ci domandiamo se non esistesse un disegno preparatorio di Giuseppe Salviati, tanto sembra poco verosimile che il meschino Marco Vecellio abbia ideata una composizione così liberamente mossa e decorativa.

dal carbone dell'ombra. Le figure, morbide nell'ovato, qui diventan di legno, e goffamente si provano a parlare, a gestire, a muoversi intorno ai due personaggi di carta da gioco, ritagliati a fatica in grosso cartone. L'influsso del manierismo toscano romano non è certo estraneo a quest'opera di Marco, che spiega

Fig. 52 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei X.
Marco Vecellio: *Conclusione della Pace fra Clemente VII e Carlo V a Bologna.*
(Fot. Anderson).

nei ritratti in fondo a destra uno spirito zuccheresco o vasariano, privo della originaria disinvoltura, mortificato e fiacco.

Nella composizione della Sala della Bussola, con *Il doge Leonardo Donato che, assistito dal Santo patrono di Venezia, adora la Vergine,* si vedon le forme di Tiziano rese da Marco grossamente, trivialmente. I lineamenti son pesanti e imbambolati; la cappa del doge diventa un'enorme campana; l'angelo di carta par stia cadendo. Un'eco lontanissima delle imponenti forme esemplari può scorgersi nel San Marco veduto pel dorso, col grande libro squadernato sul cielo fosco. Ma anche qui la mano è di legno, il libro di pietra: tutto diventa pesante, banale.

Fig. 53 — Venezia, Ss. Giovanni e Paolo.
Marco Vecellio: Riquadro di soffitto.
(Fot. Fiorentini).

Con l'ottusa durezza delle sue forme, si presenta Marco Vecellio nella composizione eseguita per il soffitto della sagrestia dei Santi Giovanni e Paolo, raffigurante il *Redentore armato di dardi e San Domenico, San Francesco, la Madonna e Angioli supplici per Venezia* (fig. 53). L'alone di rame colora il volto pallido della Vergine, manichino tratto dai grandi modelli tizianeschi. Poche luci, anch'esse dure, metalliche, seguon l'agitarsi dei drappi, in un'atmosfera densa, sorda. Greve è il manto del Cristo, di un rosso vinoso, cartacee le vesti degli angeli; nei foschi volti dei Santi riluce come di smalto la sclerotica. Carboniose cadon le ombre, sulle immagini di legno, tagliate all'ingrosso. Gli angeli volano in pose sgangherate, il Cristo, Giove da burla, scalcia nel vuoto con le folgori in pugno: l'arte del Doge della pittura veneziana si è fatta plebea nelle mani di Marco Vecellio.[1]

---

[1] Catalogo delle opere attribuite a Marco Vecellio, detto Marco di Tiziano:
Treviso, San Giacinto: *I Santi Giacomo e Cristoforo*, firmato « Marcus Tiziani P. » (Federici).
— San Vito: *I Santi Vito, Modesto e Crescenzia* (Federici).
Venezia, San Giacomo di Rialto: *L'Annunciazione*, firmato.
— San Giovanni Elemosinario: *Il Santo titolare*.
— — *San Marco*.
— *Il parroco della chiesa dà l'acqua benedetta al doge Leonardo Donà*.
— Santi Giovanni e Paolo, Sacrestia: *La Vergine e i Santi Domenico e Francesco intercedono presso il Salvatore*.
— Santa Maria dei Miracoli: Riquadri nel soffitto del coro (attribuzione dubbia).
— Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio, Soffitto: *Allegorie di Virtù*.
— — Sala del Consiglio dei Dieci: *La pace fra Clemente VII e Carlo V nel 1529*.
— — Sala del Senato: *Operai che lavorano alla Zecca*.
— — Sala della bussola: *Il doge Leonardo Donato ai piedi della Vergine* (firmato).
— — Sala dello Scrutinio: *La vittoria navale dei Veneziani su Ruggero II di Sicilia*.
— — Sala delle quattro porte: Probabile compimento della tela con *Il doge Grimani adorante la Fede e San Marco in gloria*, lasciata incompiuta da Tiziano.
— — Sala del Senato: *San Lorenzo Giustiniani impartisce la benedizione nella cattedrale di San Pietro*.
— Collezione Querini-Stampalia: *Ritratto di Antonio Querini patriarca*.
— — *Ritratto del procuratore Nicolò Querini*.
— — *Ritratto di Turno Querini*.
— — *Ritratto di Antonio Querini*.
Zoldo, Chiesa della Madonna di San Floriano: Pala in sei scomparti (Ticozzi).

NICOLO' FRANGIPANE.

.... — Dai documenti si ha notizia di due pittori contemporanei di questo nome, ma di uno di essi, nato nel 1555 a Tarcento e figlio di un Nicolò di nobile famiglia, nessuna opera è nota. L'altro, di cui invece si han varî dipinti datati e firmati, è figlio di un Matteo, ma non se ne conosce con certezza la patria (forse Padova), nè l'anno di nascita, che in ogni modo va posto circa il 1540.

1563 — Prima notizia di Nicolò Frangipane, che in quest'anno poneva il nome e la data in una pala, oggi perduta, per la chiesa di Sant'Eufemia di Mazzorbo presso Venezia.

1565 — Data di una pala con l'*Assunta* nella chiesa di San Francesco Saverio a Rimini.

1581 — Data di una pala con il *Martirio di Santo Stefano* nella chiesa della Purificazione di Pesaro.

1587 — Data della pala del *Rosario*, nella chiesa di Savignano.

1593 — Data di una *Deposizione* nella sagrestia dei Frati a Venezia.

1594 — Nicolò Frangipane appare iscritto alla Fraglia pittorica di Venezia.

1597 — Data di una pala con l'*Andata al Calvario*, nella cappelletta di S. Jesus a Candino presso Bergamo, e di un'allegoria dell'*Autunno* nel Museo Civico di Udine.[1]

* * *

Seguace di Tiziano fu anche Nicolò Frangipane, autore di una *Deposizione* nella chiesa de' Frari (fig. 54), ove si presenta come un ruvido Madonnero che prenda a modello la grande arte del Vecellio. Dalla Maddalena di Tiziano ha copiata la macchinosa figura della Santa dietro il Cristo; dalle sue Addolorate,

---

[1] Bibliografia su Nicolò Frangipane: De Renaldis, *Della pittura friulana*, Udine, 1796; Hadeln (von), *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst*, 1911; Venturi L., *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, 1913.

la Vergine e la vecchia donna presso la croce; anche nel cielo sanguigno è un tentativo d'imitazione tizianesca, ma nel 1573 il piccolo maestro taglia ancora a colpi d'ascia nel legno il tozzo corpo di Cristo, il braccio e il volto di Nicodemo, i lineamenti crudi della Vergine; le sue ombre sono pesanti, opache, i capelli alluminati calligraficamente, le pieghe sovrabbondanti e legnose. Un senso di caricato pietismo è impresso nelle lignee figure: le bocche aperte di San Giovanni, della Madonna e della Maddalena mostrano i denti nel grido; e come da un Cristo di sepolcro per settimana santa grondano da questo rivoli di sangue sulle guance, sul collo, lungo le braccia, lungo la persona. Anche nella composizione, con le figure tutte in superficie, ammassate a fatica nello spazio, non è eco dell'arte di Tiziano, ma stento di pittore arcaista.

Il grossolano carattere popolaresco della *Pietà* di Santa Maria de' Frari meglio si adatta a una bizzarra composizione di Nicolò Frangipane nella Raccolta Querini Stampalia, con tre mezze figure, fra tavola, parete e cielo: *Bacco, una ragazza, un buffone* (fig. 55). Il buffone, ghignando, storce il volto affilato sotto il cappello rosso da cui schiocca burlescamente una piuma bianca; in posa di sghembo, bislacca come il cappello, pizzica il liuto e scopre nel riso la chiostra bianca dei denti. Dietro il bancale troneggia il busto cicciuto e rossastro di un Bacco macellaio inghirlandato di pampini. Le grinze di carne sono sottolineate da pesanti ombre nere. Mostra la lingua fra i denti, ghignando, e strizza gli occhi di lato. Davanti a lui è un album di musica con un grappolo d'uva stampatovi sopra. Poggia il tondo braccio su di una botticella, e sul bancale è una tazza di terra con vino. Completa il terzetto una ragazza con una coppa di vino tra le mani e i dentini sgranati come nelle figure della *Pietà*.

È opera di pittore chiassone, spinto a comporla da un senso caricaturale d'origine nordica, aspro e vivacissimo nel suo *humour* triviale, sguaiato. La luce che attrae dal fondo le figure corrusche schiocca su di esse come l'irrefrenabile risata che storce i volti burleschi. Il principio luministico prende il sopravvento

Fig. 54 — Venezia, Chiesa di S. Maria de' Frari.
Nicolò Frangipane: *Deposizione di Cristo.*

Fig. 55 — Venezia, Raccolta Querini Stampalia.
Nicolò Frangipane: *Bacco e Buffone.*
(Fot. Fiorentini).

sul colore, e avvicina questo quadro, ad esempio, nella figura del buffone, piuttosto all'arte degli ultimi Campi che a quella dei diretti seguaci di Tiziano.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Angers, Galleria: *Quattro teste ridenti e un gatto* (dalla raccolta Campana).

Attinghan Hall, Collezione di Lord Berwich: *Il concerto di Asolo* (attr. di L. Venturi), (riprodotto in *Burl. Magazine*, 1909).

Brusaporto (Bergamo), Chiesa di Santa Margherita: *Il Portacroce*.

Candino (Bergamo), Cappelletta del S. Jesus: *L'Andata al Calvario* (1597).

Pesaro, Chiesa della Purificazione: *Il Martirio di Santo Stefano* (1581).

Rimini, San Francesco Saverio: *L'Assunta* (1565).

Roma, Galleria Doria: *Cristo e la Veronica* (firmato).

Savignano (Forlì): *La Vergine del Rosario* (1587).

Udine, Museo Civico: *L'Autunno* (dalla collezione dell'abate Nalesso di Padova).

Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Sagrestia: *La Deposizione* (1593).

— Collezione Querini-Stampalia: *Bacco e un buffone*.

TIZIANO DETTO TIZIANELLO.

1570 — Circa quest'anno nasce in Venezia Tiziano, figlio di Marco Vecellio (TICOZZI).

1622, 16 agosto — Da Venezia Tizianello scrive a Madama di Arundell Surrey, dedicandole una vita di Tiziano da lui scritta. (Cfr. BOTTARI e TICOZZI, *Raccolta di lettere*, Milano, 1822).

1646 — Il RIDOLFI, scrivendo in quest'anno le Meraviglie dell'Arte, ricorda Tizianello come ancora vivente.

1650 — Sarebbe questo l'anno di morte del pittore, secondo il CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, 1824, che però non indica la fonte donde ha tratto la notizia.

* * *

Parente e scolaro di Tiziano fu Tizianello, che nella tela della chiesa de' Frari, dipingendo l'*Imperatore Teodosio II fermato da Sant'Ambrogio all'ingresso del tempio* (fig. 56), mira ad effetti teatrali col diverger delle pose, le macchie intense di ombre e luce, i contrapposti di direzione tra le figure come assi inclinate a destra e a sinistra, avanti e indietro. Il motivo del soldatone di pomposo effetto decorativo, dominante le scene dei manieristi romani, appare camuffato alla veneta nelle due giganti figure del tamburino e del lanciere, l'uno di fronte, l'altro da tergo, in contrapposto chiassoso di chiaro a scuro, il secondo in atto di rotear sul compasso delle gambe, arcuandosi, scodinzolando con il lembo crestato della veste.

La sbilanciata figura chiude goffamente, col grande arco della persona, una composizione irta e meccanica, dove si sente l'impaccio del pittore uso a lavorare su disegno altrui: impaccio di linee che si urtano, squilibrio di proporzioni, convenzionale distribuzione d'ombre e luci.

Ad eccezione che nel ritratto del committente, a mezzo busto, ligneo anch'esso, ma precisato e semplificato da un fermo par-

tito di luce, Tizianello fanfarone è qui pittor da fantocci. Di stucco ha fabbricato il paggetto col volto di bambola indietreggiante nel sollevar il mantello dell'imperatore, il quale, corona

Fig. 56 — Venezia, Chiesa di Santa Maria de' Frari.
Tizianello: *S. Ambrogio impedisce all'Imperatore l'ingresso nel Tempio.*

in testa, declama con gesto squarciato, melodrammatico. Di legno o di stucco variopinto son diventate le morbide immagini di Venezia cinquecentesca; e il mondo eroico di Tiziano si riduce alle proporzioni di un teatro di burattini.[1]

[1] Catalogo delle opere:
Venezia, San Giorgio Maggiore: *La Vergine adorante il Bambino.*
— San Marco: Cartone per il mosaico con la *Decapitazione di San Giacomo Maggiore.*
— — Cartone per il mosaico con *San Tommaso trafitto da un soldato.*
— Santa Maria gloriosa de' Frari: *Sant'Ambrogio impedisce a Teodosio di entrare nel tempio.*
— San Pietro di Castello: *Il martirio di San Giovanni Evangelista* (attribuzione dubbia).

I.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DEI GRANDI MAESTRI VENETI DEL '500.

4.

CONTINUATORI ECLETTICI DELLA TRADIZIONE VENETA DI TIZIANO, TINTORETTO, VERONESE, ecc.

GIAMBATTISTA E ALESSANDRO MAGANZA, Vicentini.

L'OPERA: Le forme del Veronese, intorbidate e appassite, si fondono spesso, nell'arte di questi due maestri, con un tintorettismo alla maniera del Palma giovine, che soffoca il colore e incrudisce le ombre. - Tra le loro opere migliori son le pitture eseguite per la cappella del Santissimo nel Duomo di Vicenza.

PIETRO MARESCALCHI, detto LO SPADA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Segue gli esempi di Jacopo Bassano e anche di Tiziano. - Tra le sue opere più significative sono la smagliante composizione barocca della " Madonna della Misericordia " nel Duomo di Feltre, il " Banchetto di Erode " nella Galleria di Dresda, il "Ritratto di centenario ,, nella Galleria di Feltre. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIROLAMO FORNI.

L'OPERA: Manierista veronesiano nella cerchia dei Maganza.

CARLO RIDOLFI.

L'OPERA: Contaminazione di modi veronesiani con gli accentuati risalti chiaroscurali del Palma giovane, nella pompa banale dell' " Adorazione de' Magi " a San Giovanni Elimosinario di Venezia. - CATALOGO DELLE OPERE.

DARIO VAROTARI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Maestro eclettico, che passa dall'imitazione del Veronese a quella dei seguaci del Tintoretto, tra le più svariate e sconnesse reminiscenze d'opere d'arte. - CATALOGO DELLE OPERE.

CAMILLO BALLINI DI BRESCIA.

L'OPERA: Si firma discepolo di Tiziano e segue soprattutto gli esempi del Veronese nelle pitture allegoriche a decorazione del soffitto di una saletta presso la Sala dello Scrutinio. - Tra le migliori opere di questo mediocre manierista è l'ovato raffigurante la " Vittoria di Trapani " nel soffitto alla sala dello Scrutinio, commistione di forme veronesiane e tintorettesche in un insieme turbinoso.

TOMMASO DOLABELLA.

L'OPERA: Scolaro dell'Aliense. Sua composizione per il soffitto della Sala del Senato, raffigurante " Il Doge Pasquale Cicogna davanti all'altare ".

PIETRO DAMINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Eclettico seguace dei maestri veneti, specialmente di Tiziano e del Veronese. - Sopra la mediocrità della sua diffusa opera di pittore si elevano la " Deposizione di Cristo " nel Museo Civico di Castelfranco e la " Crocefissione " nella chiesa del Santo a Padova.

PAOLO PIAZZA DI CASTELFRANCO.

L'OPERA: Raccoglie, nel " Battesimo di Costantino " in San Polo a Venezia, motivi diversi dal Veronese, da Jacopo Bassano, dal Tintoretto, amalgamandoli in un insieme torbido e arido di colore, angoloso di forma, lustro di superfici.

MATTEO INGOLI DI RAVENNA.

L'OPERA: Scolaro di Alvise Benfatto, risente soprattutto della maniera di Paolo Veronese, pur serbando qualche impronta emiliana nel " Cristo in gloria " dell'Accademia veneziana e volgendo verso un tintorettismo alla Palma Giovine la composizione della " Natività di Maria " in San Sebastiano di Venezia, non immemore di Paolo nei tipi delle donne e nei costumi di seta rabescata.

ODOARDO FIALETTI, BOLOGNESE.

L'OPERA: Insignificante e disorientato manierista, contraffattore di forme veronesiane e bassanesche.

PIETRO MERA, OLANDESE.

L'OPERA: Imitatore del Tintoretto, di Paolo Caliari, del Palma Giovane. - Tra le sue pitture, poche meritano di esser notate per qualche vivezza di effetti luministici: tra esse, la " Circoncisione " nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e la " Madonna in gloria e Santi " nel coro di San Francesco delle Vigne.

JACOPO PALMA IL GIOVANE.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Pitture giovanili ispirate soprattutto alla maniera del Tintoretto nelle chiese di San Bartolommeo e di San Giacomo dell'Orio a Venezia, notevoli per l'intensità degli stacchi di luce dall'ombra appesantita e il conseguente risalto delle forme. - Nelle " Storie relative al doge Pasquale Cicogna ", dipinte per l'oratorio dei Crociferi, l'eclettico seguace dei maggiori artisti veneziani del Cinquecento afferma una spiccata personalità nell'animazione pittoresca degli ambienti, nella spontanea intimità delle scene, potrebbe dirsi nel linguaggio familiare che sostituisce l'ardore eroico dell'età d'oro veneziana. - Sviluppo della maniera decorativa di Jacopo Palma nelle eclettiche composizioni eseguite per il soffitto della Sala del Maggior Consiglio. - Tra i migliori esempi di maniera tizianesca il " Crocefisso " della Ca' d'Oro a Venezia e l'altro nel Museo Civico di Padova. - Il barocco nella maniera del Palma Giovane: l' " Assunta " della Chiesa di San Giuliano a Venezia, il " Salvatore in gloria benedicente il doge Zeno " nell'Oratorio dei Crociferi, l' " Autoritratto " di Brera, il gruppo di Cristo e degli angeli nel " Giudizio finale " di palazzo dei Dogi. - Il periodo di decadenza e le sue opere più notevoli, tendenti al movimento pittorico secentesco. - CATALOGO DELLE OPERE.

PIETRO MALOMBRA.

LA VITA. - L'OPERA: Eclettico affine al Palma Giovane nell'accentuazione degli scuri. - Sua arte di vedutista pittoresco e minuzioso nel quadro del Prado raffigurante il " Consiglio veneziano adunato nella Sala del Collegio ". - CATALOGO DELLE OPERE.

LEONARDO CORONA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Altro eclettico affine al Palma Giovane. - Vivezza decorativa nelle composizioni del soffitto di San Niccolò dei Mendicoli, ispirate al Veronese e al Tintoretto. - Accentua ad oltranza, nel " Crocefisso " dell'Accademia e nelle tele dell'Ateneo, l'intensità, propria al Palma Giovine, dei risalti di forma e degli effetti di moto, mediante l'addensarsi dell'ombra e la violenza dei lumi. - CATALOGO DELLE OPERE.

BALDASSARE D'ANNA.

L'OPERA. - Seguace e collaboratore di Leonardo Corona nel ligneo " Ecce Homo " sulle pareti dell'Ateneo.

SANTE PERANDA.

LA VITA. - L'OPERA: Seguace di Jacopo Palma il Giovane, che nel periodo della dimora in Emilia trae qualche ispirazione dal Correggio. - Caratteristico il suo modo d'illuminare, che dà effetti vitrei alle superfici dipinte. - Tra le sue opere principali in Venezia son la composizione tintorettesca di " San Rocco fra gli appestati ", nella Chiesa di San Giuliano, i quadri in San Nicola da Tolentino, la vasta scenografia del " Martirio di Santo Stefano " nella Chiesa dedicata a questo Santo. - CATALOGO DELLE OPERE.

ANTONIO FOLER.

L'OPERA: Superficiale imitatore di schemi veronesiani e delle vitrose superfici di Sante Peranda, nel quadro del " Martirio di Santo Stefano ", dipinto per la chiesa a lui dedicata.

MATTEO PONZONE.

LA VITA. - L'OPERA: Scolaro del Peranda, manierista mutevole che trae da fonti diverse gli schemi delle opere, e, mentre nel quadro di Santa Maria dell'Orto par dipinga sopra una carta tirata a lucido le piatte figure, nel " Crocefisso " di San Cassiano deriva forza di risalti plastici dall'ombra e trova qualche motivo fantastico d'impronta barocca, forse per ispirazione del veronese Orbetto. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVANNI CONTARINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Manierista tra i più notevoli del mondo veneziano, studioso delle opere di Tiziano e del Tintoretto. - Tra le sue pitture più pregevoli sono la tela raffigurante " Il Doge Grimani davanti al trono di Maria ", in Palazzo Ducale a Venezia, singolare per larghezza di modellato, slancio compositivo, squillo di luci fra l'ombra, e la " Natività di Maria " nella chiesa dei Santi Apostoli, ove egli si afferma robusto costruttore, ampio di forme, intenso di luministici risalti. - Sebbene abbia importanza notevole nella sua opera il luminismo tintorettesco, e anche talvolta l'influenza del Palma Giovine, più che i manieristi aggruppati intorno a questo Maestro, ricorda Tiziano nella morbida fusione cromatica di alcune sue opere. - CATALOGO DELLE OPERE.

ALESSANDRO VAROTARI, detto IL PADOVANINO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Mediocre pittore nella maggior parte delle sue composizioni, inspirate a un tizianismo accademico, privo di forza, artificioso. - In qualche momento d'eccezione riesce ad imprimere nelle sue opere segni di una forte personalità. - Così raggiunge novità di visione decorativa nei quadri della chiesa di San Nicola da Tolentino, ritmi neoclassici nelle " Nozze di Cana " all'Accademia di Venezia, e un'espressione pienamente secentesca di sensualità pittorica nella " Betsabea " del Museo Civico di Padova. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIAMBATTISTA E ALESSANDRO MAGANZA.

Giambattista Maganza il Vecchio, detto Magagnò[1], secondo la tradizione scolaro di Tiziano, mostra di attenersi soprattutto agli esempi di Paolo Veronese, pur attingendo da altre fonti, specialmente tintorettesche, così da accostarsi alle forme ibride dei manieristi veneziani in gara nelle Sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio in Palazzo Ducale a Venezia.

Ai modelli del Veronese ha guardato nel comporre la *Presentazione al Tempio* del Museo Civico di Vicenza (fig. 57), disponendo le figure in linea obliqua sullo sfondo di un alto basamento di pilastri, la cui tinta grigioverde scura dà risalto a un'ala di biancheggiante loggiato veronesiano. D'imitazione paolesca son le due figurine di donna in fondo, dietro San Giuseppe, colorite di tinte chiare e diafane. Anche nel paese, variato e un po' angusto, le incrostazioni di luce bianco gialla sui dorsi delle colline, dietro un cupo verde scuro d'alberi, dimostrano l'attenzione vòlta dal pittore all'opera del Veronese e de' suoi seguaci.

La scena sacra si svolge invece in un'intonazione soffocata e grigiastra, con cui stride il rosso granato dell'uomo col libro. Alquanto meccanico è anche lo studio dei riflessi dalla candela sulla testa del chierico e sulle guance della donna con la colomba, servotta di aspetto piuttosto bassanesco che veronesiano, nonostante i grumi d'oro sparsi ad avvivar le trecce al modo di Paolo.

È un'opera scarsa di vita, lontana dallo scintillìo cromatico del modello che il pittore si è proposto, con figure appassite, invecchiate. Vi si sente l'applicazione attenta, lo studio del comporre, non lo slancio fantastico.

---

[1] Pittore e poeta. Nacque circa il 1513 ad Este o a Collaone, morì in Vicenza circa il 1586. Fu scolaro e seguace di Tiziano.

Suo figlio Alessandro, pittore e incisore, nacque il 1556 a Vicenza. Fu scolaro di suo padre, poi di Giovan Antonio Fasolo; sentì l'influsso dello Zelotti. Lavorò anche a Brescia, Cremona, Mantova, Milano e Pavia.

Il figlio di Alessandro, Giovanni Battista II, nacque circa il 1577, morì nel 1617. Di lui si ha: un *Autoritratto* agli Uffizi, la *Visitazione* e la *Circoncisione* nel Duomo di Vicenza, un *Santo* in Santa Corona; scene della *Vita di S. Benedetto* in S. Giustina di Padova.

Veronesiano è anche il ritratto di *Ippolito da Porto* (fig. 58). Ma nella sua veste di seta bianca a ricami neri, con rossi calzoni e berretto nero piumato, il gentiluomo sembra uno svelto contadinotto dal volto rubizzo, in gran gala. Il signore altezzoso e grossolano si disegna piatto sul fondo grigio, e il pittore s'industria

Fig. 57 — Vicenza, Museo civico. G. B. Maganza: *Purificazione*. (Fot. Fiorentini).

a ornargli di ricametti neri la tesa camicia, ad avvivar le tinte con l'espediente veronesiano del fazzoletto spumoso che esce dalla trinciatura dei calzoni, a filigranarne di giallo il panno rosso. Le figure che il Veronese fa uscire con effetti illusionistici dai battenti socchiusi di finte porte al Maser hanno suggerito a Giambattista Maganza l'atteggiamento di parata di questo borioso personaggio contornato nei lineamenti da un segno di quasi germanica crudezza.

Anche nella chiesa di San Pietro, nel *Martirio di Santa Giustina* (fig. 59), il pittore imita Paolo Veronese, pur mantenendo la tonalità soffocata della *Presentazione al Tempio*. Par che il manierista vicentino metta insieme frammenti veronesiani — la

Fig. 58 — Vicenza, Museo Civico.
G. B. Maganza: *Ritratto d'Ippolito da Porto.*
(Fot. Miola, Vicenza).

bionda santa nella veste di broccato bianco e oro, l'ombra del moretto stampata sul tappeto luminoso del trono, l'angiolo roteante con la corona e la palma, i cavalieri sbiaditi nel chiaror del cielo —, ma in quell'insieme ottenuto a forza di ricuciture gli venga a mancar la fusione dell'effetto decorativo e cromatico, il giusto rapporto tra colore e colore, la veronesiana limpidità

Fig. 59 — Vicenza, Chiesa di S. Pietro.
G. B. Maganza: *Martirio di Santa Giustina.*
(Fot. Fiorentini).

dell'ombra, che si fa molle e torbida. Non solo stridono note dissonanti, quale il rosso viola, proprio dei Maganza, nelle vesti del re in trono, e la stagnola dorata della goffa statua di Marte, ma anche si sente lo sfacelo della fantasia cromatica di Paolo nella distribuzione di luci e ombre a contrapposto meccanico, proprio equivalente a quello dei contrapposti di posa nel manierismo romano.

Anche nella *Pietà* (fig. 60), B. G. Maganza si presenta come un veronesiano intorbidato, greve, plebeo; meglio nel *Presepe* con la Madonna in veste rosata, gli angioli luminosi di giovinezza, i pastori bronzei che adorano il fanciullo divino.

In Santa Corona, raffigurando la *Conclusione della Lega contro il Turco* (fig. 61), opera firmata, il pittore scende al livello dei peggiori manieristi di stampo veronesiano, operanti a Venezia, in palazzo ducale. Compone il quadro storico come una pala d'altare: sopra una piattaforma il pontefice tra l'imperatore, il doge e una cerchia di gentiluomini, come la divinità in un coro di Santi; due soldati, uno seduto, uno eretto ai piedi della scalinata, una gloria d'angioli in alto, da cui si staccano la veronesiana figura della Giustizia e l'altra palmesca, tutta rilucente, di Venezia col leone. La composizione è del tutto meccanica e superficiale: rassegna di secche figure, appena animata dall'immagine translucida del giovinetto fatuo seduto in armi sui gradi del trono e dall'altra snodata e vitrea del lungo alabardiere. Tutto è reso con fatica pedestre, senza slanci, senza sincerità: i personaggi del primo piano, eroi da carte di gioco, le teste degli spettatori, cozzanti nel fondo per mancanza di spazio, i grossi corpi degli angioletti induriti da ombre, la minuta grafia degli ornati e delle pieghe.

Nella chiesa di Santa Corona, nella cappella del Sacramento in Duomo, e nell'oratorio del Duomo, Giambattista Maganza ebbe a collaboratore suo figlio Alessandro, che di poco differisce dalla maniera paterna. Nel soffitto dell'oratorio (fig. 62), in generale domina l'ibrida maniera tintorettesca-veronesiana che invade al chiudersi del Cinquecento Venezia: anche quando le

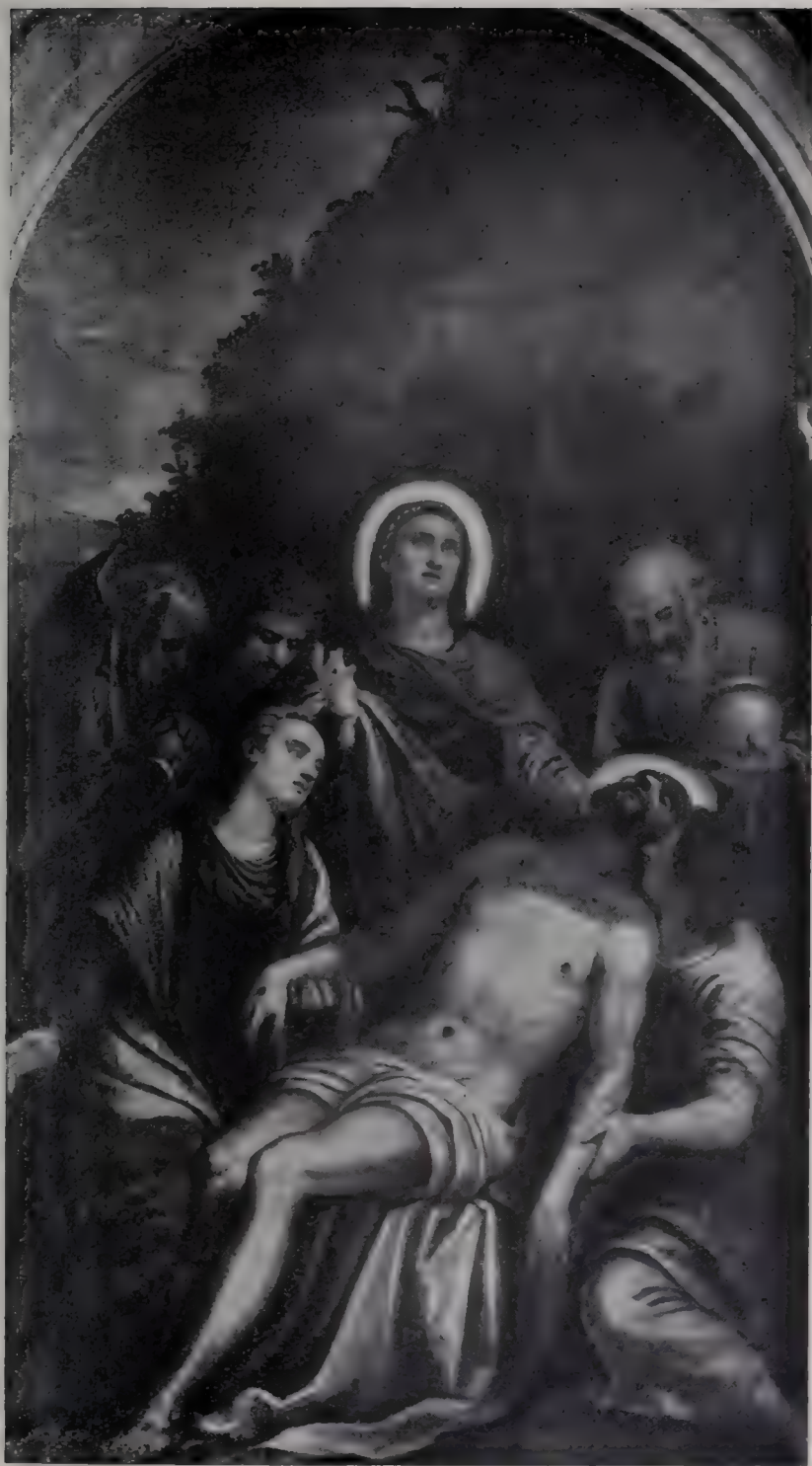



Fig. 60 — Vicenza, Chiesa di S. Pietro. G. B. Maganza: *Pietà*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 61 — Vicenza, Chiesa di Santa Corona, Cappella del Rosario.
G. B. Maganza: *Conclusione della lega contro il turco.*

composizioni derivan da Paolo, il fondo scurissimo e le ombre opache alterano, come sempre nei manieristi, l'effetto cromatico

Fig. 62 — Vicenza, Oratorio del Duomo.
G. B. e Alessandro Maganza: Decorazione del soffitto.
(Fot. Fiorentini).

veronesiano. L'insieme decorativo del soffitto è notevole per l'accordo raggiunto tra la pompa dei ricchissimi fregi e la policromia delle composizioni approfondite da suntuose cornici, sebbene

l'ornamento, fattosi trito, spieghi uno sfarzo provinciale nel groviglio di motivi quasi miniaturistici. La zona mediana del soffitto comprende scene della *Vita di Cristo e della Vergine* entro oculi, quadrati e ottagoni; ai lati, rettangoli e poligoni racchiudono cori di profeti e di angioli. Si riconosce Giambattista Maganza nel tipo veronesiano appassito e scontento delle figure muliebri assistenti all'*Incoronazione di Maria* (fig. 63), trama compositiva che lascia scorgere la sua rozza derivazione da quella dell'*Apoteosi di Venezia* in Palazzo Ducale, sebbene le quattro figure d'angioli stampate controluce siano ad evidenza una interpretazione manieristica del luminismo tintorettesco. Il *Cristo risorto* è direttamente stampato sulle opere del Palma Giovane, da cui deriva il suo pesante e lustro tintorettismo (fig. 64).

I contrasti di chiaro a scuro, accentuati nel soffitto come per necessità di mettere all'unisono le pitture con i rilucenti ornati, s'attenuano in generale nelle composizioni delle pareti, dove la maniera di G. B. Maganza appare sempre più appiattita e dilavata. La firma del maestro si vede in un angolo della *Fuga in Egitto* (fig. 65), dipinto di un veronesianismo immalinconito e logoro, e sui gradini d'altare della *Presentazione al Tempio* (fig. 66), che tra le opere di G. B. sulle pareti dell'oratorio si distingue per qualche accento realistico e chiaroscurale. Le ombre s'addensano, translucide, talora con effetto notturno, e rivelano la contaminazione degli elementi veronesiani, dominanti nella maniera dei Maganza, con altri tintoretteschi derivati dal Palma Giovane.

* * *

Alessandro Maganza, nel *Ritratto di fanciullo* con berretto in una mano e l'altra sopra un libro, nel Museo Civico di Vicenza (fig. 67), richiama del Veronese, o meglio del Fasolo, il tipo e i lustri argentini, ma l'educazione dal padre si palesa nell'accentuata durezza del segno, che incide la figura sul fondo scuro a lignei contorni. Il giovinetto in piedi, sull'attenti, è serio, pensoso: aggrotta leggermente la fronte come meditando sul contenuto del

Fig. 63 — Vicenza, Oratorio del Duomo.
G. B. Maganza: *Incoronazione della Vergine.*
(Fot. Fiorentini).

libro che preme con la mano: non la vivacità giovanile, ma un'energia di volontà precocemente consapevole è impressa sul volto reso dall'artista nei suoi caratteri con semplicità e concisione di mezzi.

Il *Ritratto del vescovo Chiericati* (fig. 68), di un rude realismo

Fig. 64 — Vicenza, Oratorio del Duomo. G. B. Maganza: *Cristo risorto*. (Fot. Fiorentini).

alla Palma Giovine, stacca dal fondo oscuro nella sua oblunga sagoma, come un busto scolpito del tardo Cinquecento veneto, e qualcosa di scultorio è anche nei lineamenti marcati: il gran naso aquilino, la bocca arcigna, con labbra come lame serrate. Pochi tratti corsivi di pennello indicano la luce sulle pieghe imbottite del robone rosso oro. La testa, negli addentramenti, è sporcata d'ombre alla maniera del Palma Giovine.

Fig. 65 — Vicenza, Oratorio del Duomo.
G. B. Maganza: *Fuga in Egitto.*
(Fot. Fiorentini).

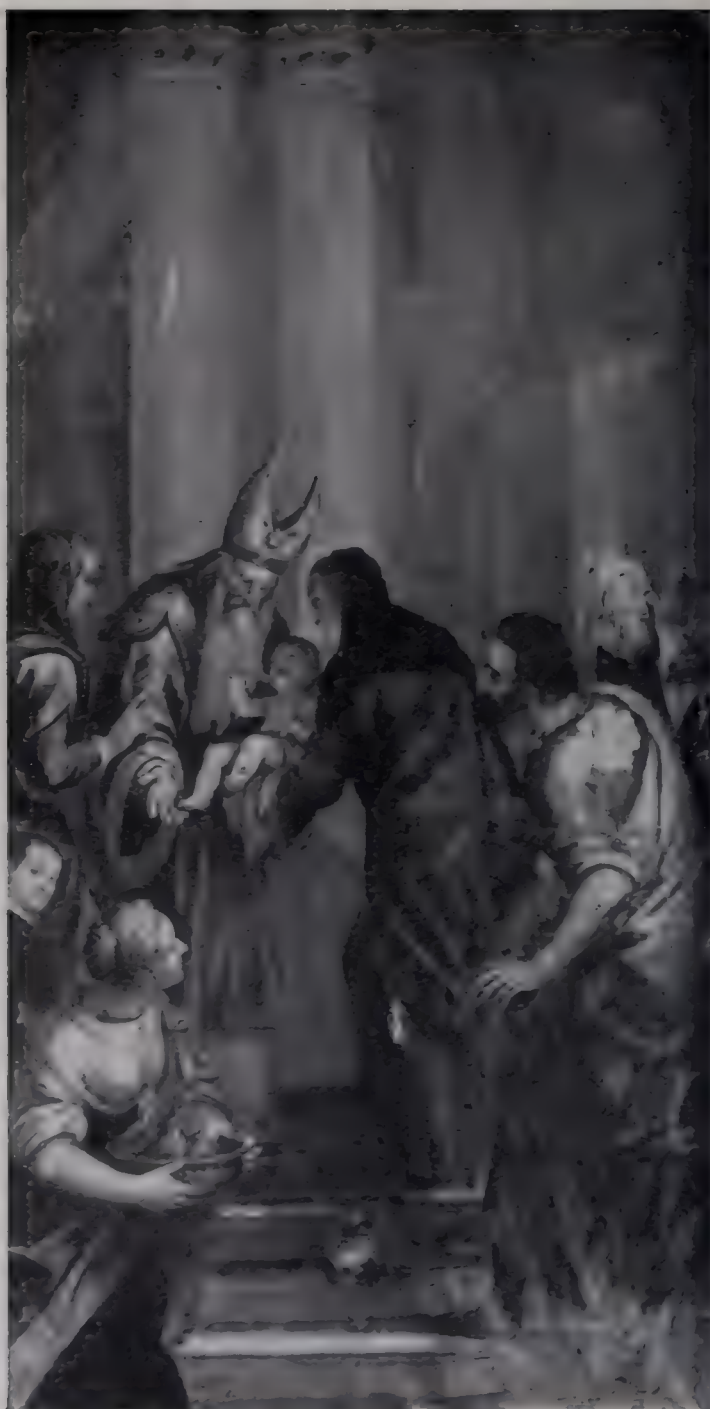



Fig. 66 — Vicenza, Museo Civico.
G. B. Maganza: *Presentazione al tempio.*

L'opera maggiore di Alessandro Maganza è l'*Ultima Cena*, nella cappella del Sacramento in duomo, dove le forme veronesiane traggono, dalle accentuazioni d'ombra proprie al tardo ma-

Fig. 67 — Vicenza, Museo Civico. Alessandro Maganza: *Ritratto*.

nierismo veneto, un fremito chiaroscurale intenso e abbagliante (fig. 69). È una bella composizione, con immagini raccolte in breve spazio, tra il bianco lume della mensa e l'ombra delle pareti: l'effetto luministico prende intensità notturna dai lampi

delle pieghe e dai riflessi che brillano sulle teste e sulla tovaglia, percosse di luce dall'alto.

Elementi tintoretteschi e veronesiani si uniscono nell'*Ecce Homo* della stessa cappella (fig. 70), composizione studiata sopra

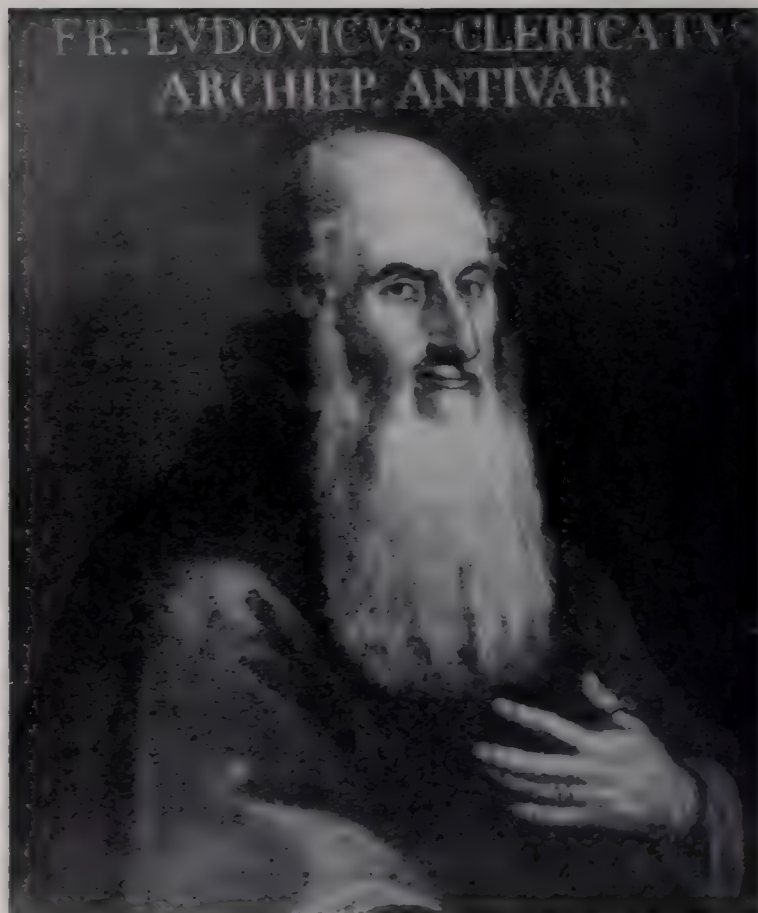



Fig. 68 — Vicenza, Museo Civico.
Alessandro Maganza: *Ritratto dell'Arcivescovo Ludovico Chiericati.*

una trama di oblique, secondo i principî pittorici del manierismo veneto volgente al barocco, ma ispirata a intenti pietistici di sepolcro da Venerdì Santo nella melodrammatica figura del Cristo. Dove Alessandro Maganza dimostra la sua forza realistica e qualche superiorità della sua fantasia su quella del padre, è nel gruppo degli Ebrei suggestivamente tronco a destra del

quadro: teste fortemente caratterizzate, drappi corruschi nel-l'ombra, mani di persone invisibili: un vociò confuso e violento che rompe l'atmosfera monotona della scena.

Nella composizione del *Cristo inchiodato sulla Croce* (fig. 71)

Fig. 69 — Vicenza, Duomo, Cappella del Santissimo.
Alessandro Maganza: *l'Ultima Cena*.
(Fot. Miola, Vicenza).

i ricordi veronesiani e tintoretteschi si fondono in un vigoroso insieme costruttivo. Due diagonali condotte dal serrato gruppo delle Marie al gruppo dei cavalieri, dalla croce a un altro gruppo di cavalieri e di fanti, s'intersecano sul petto del Redentore.

Per la forte inclinazione, la croce, chiave del quadro, regge il movimento dell'intiera scena. Dalle *Crocefissioni* del Veronese son tratte le immagini delle Marie, ma il gruppo ondeggiante e

Fig. 70 — Vicenza, Cattedrale, Cappella del Sacramento.
Alessandro Maganza: *Ecce Homo*.
(Fot. Marzari, Schio).

leggiero di Paolo si raccoglie in massa ferrigna, sotto la sferza di metalliche luci. Sebbene le veronesiane figure dei militi in distanza sian di negletta maniera, questa stazione di *Via crucis* rivela nei Maganza doti di serio compositore.

Differenze quasi impercettibili sono tra il dipinto della *Lega contro il Turco,* firmato da Giambattista nella cappella del Rosario a Santa Corona di Vicenza, e l'altro firmato da Ales-

Fig. 71 — Vicenza, Cattedrale.
Alessandro Maganza: *Cristo inchiodato sulla Croce.*
(Fot. Marzari, Schio).

sandro, con la rappresentazione allegorica del *Ritorn odi Sebastiano Venier vincitore della Battaglia di Lepanto* (fig. 72), prossimo anche questo ai moduli manieristici dei tardi veronesiani di palazzo ducale, quali l'Aliense. In alto son le stesse immagini con

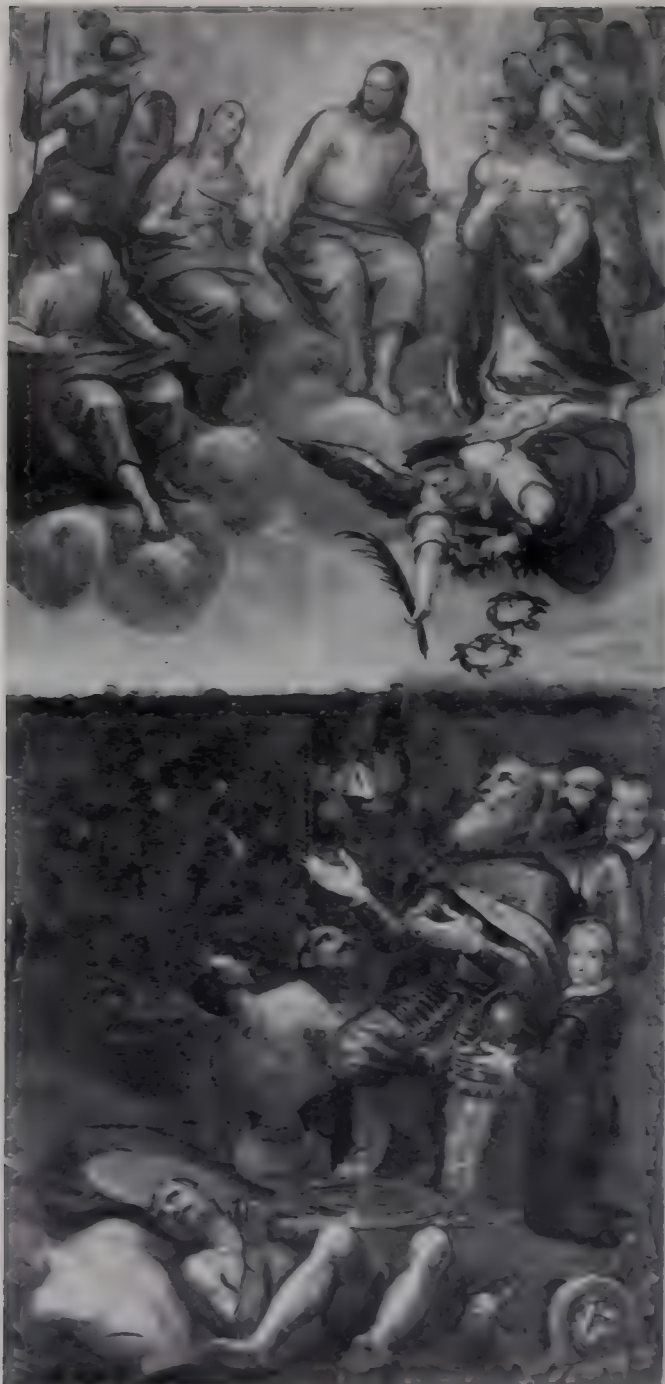



Fig. 72 — Vicenza, Chiesa di Santa Corona, Cappella del Rosario.
Alessandro Maganza: *Sebastiano Venier vincitore della battaglia di Lepanto.*

i lineamenti appuntiti e col volto apatico già dipinte dal padre: il genio della Vittoria, le figure cartacee del Cristo, della Vergine, di due arcangeli sul fondo tintorettesco di nuvole. Ombre sorde,

Fig. 73 — Vicenza, Oratorio del Duomo.
Alessandro Maganza: *Adorazione dei Pastori.*
(Fot. Fiorentini).

tra il crudo lustro dei chiari, oscurano i feriti e i cadaveri in primo piano, davanti al Doge che rende grazie a Dio.

Come in Santa Corona, nell'oratorio del duomo Alessandro Maganza collaborò con il padre. La sua firma si vede in un dipinto sulle pareti, rappresentante l'*Apparizione di Cristo a una Santa*, come grande oleografia sacra, e nel *Presepe* (fig. 73), d'i-

spirazione bassanesca, con figure secche e allungate, quasi di lucido cartone, e un effetto di lume notturno irradiante dal fantolino seduto sulla culla. Le luci di sotto in su si ripercuotono crudamente sulle immagini della Vergine e di un pastorello; disegnano a fitto arabesco la rete di rughe d'una vecchia grinzosa, e trasformano in negativa fotografica la figura di una giovane donna presso la Vergine, punteggiando di chiari fosforici le dita delle mani e i lineamenti del volto, che ne trae una delicatezza insolita all'arte del provinciale maestro. Dal Bassano l'eclettico pittore prende ispirazione per questo crudo notturno, come altrove dal Tintoretto e dal Palma Giovane: rimane però sempre, nella maniera dei due maestri vicentini, la predilezione per l'arte di Paolo Veronese. Ma, se lo Zelotto, il Fasolo, altri veronesiani della più antica schiera, sanno trasfondere nelle loro pitture la gaiezza degli effetti cromatici di Paolo, par che nelle opere dei Maganza il colore, ottenebrato dagli esempi del manierismo veneziano, s'accordi con l'appassimento delle figure intristite, e tutta si spenga la letizia raggiante dell'arte di Paolo.

PIETRO MARESCALCHI, detto LO SPADA.

1503 — Questa data viene indicata dubbiosamente come quella di nascita dell'artista da ANTONIO VECELLIO, ma forse è erronea. L'anno di nascita può esser posto fra il 1510 e il 1520.

1569, 13 aprile — « Accordo fatto con Piero di Marescalchi Pittore in scudi 100 p. far la pittura nel Pubblico Auditorio del Palazzo Novo et finir il piede dil stendardo... ».

1570, 20 settembre — « Accordo fatto con me Pietro Marescalco pittore in ducati 80 a fare il quadro grande delli Mag.ci Dep.ti et sindici sotto il clar.mo Sig.or Giulio Garzoni potta... ».

1570 — Data della pala nell'oratorio di San Bartolomeo di Meano.

1571 — Data della pala nella parrocchiale di Lamon.

1576 — Data del *Banchetto di Erode*, nella Galleria di Dresda.

1584 — Nel Duomo di Feltre è una pietra sepolcrale che ha questa data e l'epigrafe « Pet(ro) de Mariscalchis Vict(oris) F(ilio)... ecc. ». La morte dell'artista avvenne quindi in questo anno o poco tempo prima.[1]

* * *

Meno diffusa di quella dei Maganza è l'opera di Pietro Marescalchi, detto lo Spada, altro pittore che trascorse la vita in provincia e che, pur nella sconcertante ineguaglianza di valore, tra dipinto e dipinto, rivela una personalità più robusta di quella dei due maestri vicentini. Chiuso in una cerchia più limitata di terra, nell'angolo montano di Feltre, il Marescalco, passando dagli esempi di Lorenzo Luzzo a quelli di Jacopo Bassano e anche di Tiziano, si compose una maniera ineguale, spesso incolta, ma qualche volta, come nella pala del Duomo di Feltre, spigliata

---

[1] Bibliografia su Pietro Marescalchi detto lo Spada: VECELLIO A., *I pittori feltrini*, Feltre, 1898; FIOCCO G. e DE FRANCESCHI M. C., *Pietro de' Marescalchi detto lo Spada*, in Belvedere, 1929.

e gagliarda, ricca sempre di qualità pittoriche innate, nella brillante levità del colore.

Richiama quattrocenteschi esemplari la prima opera firmata da questo singolare maestro, e cioè il polittico di Santa Maria degli Angioli a Feltre nel modellato asciutto e preciso delle figure di *San Francesco* e del *Beato Bernardino Tornitano* (figg. 74-75), quasi ritagliate da un polittico alvisesco, con piedistallo di terra levigata e brulla a sagome rigide. Un mazzetto di cherubi, tizianescamente rorido di luci tra il chiaror vitreo delle grandi strisce di nubi care al Luzzo e al Romanino, mette in risalto il curioso anacronismo delle forme. Anche nella mezza figura di *Santa Chiara* (fig. 76) può scorgersi l'eredità del modulo alvisesco, in quella tornita unità plastica delle forme, che l'avvicina, come il sintetico effetto cromatico della stoffa biancargento striata di scuro, alle opere del primitivo Bassano. Ma ecco d'improvviso il pittore, stretto sin qui a modelli antiquati che gli suggeriscono precisione e concisione d'effetti plastici, abbandonarsi alla sua innata scioltezza di coloritore nella mezza figura di *Santa Caterina* (fig. 77), che, in contrasto con quella tornita e raccolta di Santa Chiara, s'inclina di slancio, con senso compositivo quasi veronesiano, a seguir la diagonale del quadro. In quell'atteggiamento trasverso, e quasi strappato, l'immagine s'accende tra veli fosforici, tra il gorgogliar dei colori, in una subita ribellione a disciplina di regolarità costruttive. Il tocco sfrangiato, libero e sfarfallante, è distribuito, sul velo che adorna gli omeri della Santa, con sensibilità settecentesca.

L'educazione del Marescalchi da Lorenzo Luzzo si palesa in altre opere, ad esempio nella *Sacra Famiglia con i Santi Girolamo e Vittore*, già nella raccolta Menegoni a Roma, anche per il modulo rotondetto del gruppo di Madonna e Bambino, ove la placidità del Morto da Feltre è appena smentita dalla tensione, tra nervosa e impacciata, di una mano di Maria. Del tipo di femminea soavità caro al maestro feltrese può vedersi un riflesso anche nei lineamenti molli e accarezzati di San Vittore, come del suo color giorgionesco nella morbidezza di un impasto che tende a disfar

Fig. 74 — Feltre, S. Maria degli Angeli.
Marescalchi: Parte di polittico.
(Fot. Fiorentini)

Fig. 75 — Feltre, S. Maria degli Angeli.
Marescalchi: Parte di polittico.
(Fot. Fiorentini).

la solidità corporea delle figure più che nelle opere del Luzzo stesso. L'effetto plastico, accennato nella Vergine e non del tutto estraneo ai modi del Bassano giovane, vien presto a mancare, disperso dalla fluidità straripante di un colore che tutta riporta

Fig. 76 — Feltre, S. Maria degli Angeli.
Marescalchi: Parte di polittico.
(Fot. Fiorentini).

in superficie la composizione confusa di figure e drappi a festoni, a vortici colorati. Evidentemente il Marescalco è qui attratto dagli impasti morbidi e spumeggianti del tardo Tiziano, come nel dipingere, con bravura e larghezza pittorica eccezionali, il ritratto del musicista *Giovanni Antonio Tonello* (fig. 78), buon patriarca popolano, dal piglio importante e pomposo, quasi una

arguta traduzione dialettale dello schema decorativo proprio al-l'Aretino tizianesco.

Le composizioni del Morto da Feltre han suggerito al Marescalchi la semplice, alquanto arcaistica, costruzione piramidale

Fig. 77 — Feltre, Santa Maria degli Angeli.
Marescalchi: Parte di polittico.
(Fot. Fiorentini).

del quadro di Sedico, con *San Giovanni Battista tra i Santi Caterina e Rocco* (fig. 79), ove, tuttavia, le forme allungate e gagliarde si approssimano a quelle delle maturità di Jacopo Bassano; e nulla tiene dell'eccessiva morbidezza cromatica del Luzzo, nè del suo languido romanticismo, l'effetto pittorico intenso e squillante ottenuto dallo Spada col vibrar dei lumi sulle polite superfici

dei corpi e nell'intarsio del cielo screziato di nuvole. Tra le opere più notevoli del Marescalco è indubbiamente questa pala, dominata da un senso, del tutto in lui eccezionale, di statuaria dignità e compostezza. Singolare, soprattutto, è la bassanesca figura

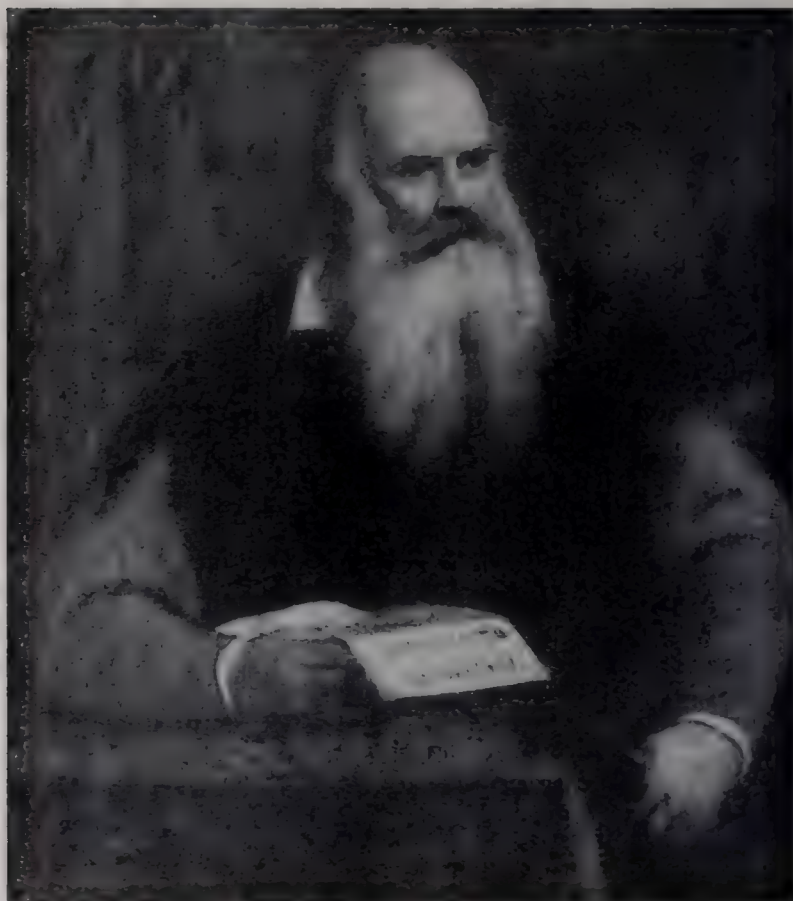



Fig. 78 — Feltre, Museo Civico. Marescalchi: *Ritratto di Gio. Antonio Tonello.* (Fot. Fiorentini).

di San Rocco, il volto grave cesellato d'ombre, il libro che s'incurva per graduar sottilmente nel cavo della copertina, come in un guscio d'avorio, la scala delle luci e delle trasparenti penombre. Solo il diadema di Santa Caterina, in quel suo sprizzo di riverberi colorati dal suolo, porta una nota della gioiosa libertà pittorica propria al Marescalco.

La pala con la *Madonna della Misericordia* nel Duomo di Feltre (fig. 80), capolavoro firmato dal maestro feltrese, è il con-

Fig. 79 — Sedico (Belluno), Chiesa Parrocchiale.
Marescalchi: *Santi Battista, Caterina e Rocco.*
(Fot. Fiorentini).

trapposto della pala di Sedico: un'affermazione di luminismo barocco in pieno Cinquecento. Nella pala dei tre Santi la presentazione delle immagini mirava alla grandiosità dell'effetto

statico, mentre nella pala di Feltre il cono delle figure, dai mendicanti in ginocchio al trio d'angioletti appollaiati sul gran cartoccio del drappo, si svolge in un turbinoso tortiglione barocco; e vi s'aggira serpentina la luce tra lo schioccare e il gorgogliar dei drappi. Il fondo è notturno, e anche le nubi infocate spumeggiano all'unisono con tutto quel fermento di linee e di luci. Vi è, indubbiamente, molto di Jacopo Bassano in quest'opera singolare, tanto nei tipi delle figure, quanto nella tortuosità dello schema compositivo, accentuata dal Marescalco, sino alla vertigine, e nel risalto luministico potente, quasi notturno. Anche certi particolari di gotico sapore, ad esempio il chiocciolone di una mensola del trono di Maria, son di origine bassanesca. Ma una forte personalità si rivela nella perfetta coerenza stilistica raggiunta dal pittore feltrese traverso i più intricati avvolgimenti di linee e di luci. Lo spunto bassanesco è svolto con innegabile originalità nel capriccioso labirinto di umane forme di drappi afferrati dal vortice di un mulinello di luce. Più aggrovigliato, più mosso, più fiammante che nello stesso Jacopo è l'effetto barocco che ne risulta.

Ma l'ineguale artista ridiscende a un livello più basso che nel quadro Menegoni, quando compone lo *Sposalizio di Santa Caterina*, in casa del Conte Agosti a Treviso, ove dilata le figure e le rende sgradevoli, sovrapponendo alle forme rigonfie lo stemperato e molle linearismo dei panneggi, e appagandosi di un effetto cromatico superficiale e monotono. Il rattrappito corpicciolo del Bimbo e le mani della Santa, una informe e come staccata dal busto, l'altra enorme e disfatta, mostrano una povertà, una inabilità costruttiva, una incomprensione dello scorcio davvero sconcertante nel pittore della *Madonna della Misericordia*. Migliore di questo è lo *Sposalizio di Santa Caterina* nel Museo di Feltre, alquanto più antico, dove, pur senza sfuggire alle consuete incertezze formali, Pietro Marescalco ritrova alquanto dello spirito ghiribizzoso che anima le sue opere più schiette; e torna ad avvivarsi l'effetto di luce tra le chiocciole calcaree dei drappi e sulle carni in risalto dai fondi tenebrosi.

Fig. 80 — Feltre, Duomo. Marescalchi: *Madonna della Misericordia.*
(Fot. Fiorentini).

Ma più che nelle grandi pale la personalità dello Spada, calligrafo e luminista briosissimo, s'imprime nei quadri a piccole figure: esempi, la predella della citata *Madonna della Misericordia* nel Duomo di Feltre, con macchiette disfatte tra uno spumeggiar di colori, come larve fosforescenti (fig. 81), e il *Banchetto d'Erode* nella Galleria di Dresda (fig. 82), con figurine cifra, esili, inverosimili, strampalate, in uno strano interno di loggia. La sostanza

Fig. 81 — Feltre, Duomo. Marescalchi: Predella della Madonna sudd. (Fot. Fiorentini).

preziosa del colore si sgrana sulle pareti in un impalpabile pulviscolo luminoso; e su quel fondo soffice brillan le smilze figurine come gemme sul velluto di uno scrigno. Le stoffe cincischiate, le superfici sfrangiate, aumentano lo scintillio del colore, che nel paesaggio spumeggiante dietro l'arcata e la bifora, e nelle macchiette lievissime a questa affacciate, raggiunge libertà pittorica da impressionismo settecentesco.

Di continuo mutevole, il maestro che ha costruita la turbinosa spira barocca della *Madonna della Misericordia* e delineate a guizzi di pennello le cifre brillanti delle figurine di Dresda, emulo talora del più costruttivo Bassano, talora del più rapido e

corsivo Schiavone, nel ritratto di gentiluomo centenario del Museo di Feltre (fig. 83), dipingendo sulle orme del tardo Tiziano e del Tintoretto, concreta un'impressionante visione di grandezza. Torreggia, sul fondo scuro, la mole ricurva del vegliardo, ingran-

Fig. 82 — Dresda, Galleria. Marescalchi: *La cena di Erode.* (Fot. della Galleria).

dita di là dal verosimile; e dall'alto di quella mole s'appunta con fissità ossessionante la maschera di vegliardo, glabra e severa sotto il volume delle chiome che ne accentua l'immobilità. Le mani scheletriche, dipinte con tocco rapido e sfrangiato, tipico del Marescalco, si spianano in superfice, la sinistra come schiacciata dall'orlo metallico della cappa; e gli occhi stessi hanno uno

sguardo immoto, acuto, che turba con la sua penetrante fissità. Il guizzo del pennello rende con rapidità corsiva il frangersi delle luci sugli orli delle pieghe corruschi e la sensualistica mor-

Fig. 83 — Feltre, Museo Civico. Marescalchi: *Ritratto di centenario.*

bidezza del velluto logorato da un gioco mutevole d'ombre e di soffocati chiarori. Il lampeggiar dei riflessi sulla gran cappa azzurra, accentuato da una tendenza lineariſtica affine a quella dei Maganza, sebbene di qualità molto superiore, mette in risalto l'immobilità della posa. Il taglio della figura fa pensare al Sette-

cento, ai ritratti del periodo longhiano, ma la mole, grande sino all'inverosimile nel suo massiccio abbandono, ha qualcosa in sè di tragico e di eterno.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Dublino, Galleria Nazionale d'Irlanda: *La Vergine con il Bambino e donatori* (attr. del Fiocco).

Dresda, Gemäldegalerie: *Il banchetto di Erode*, firmato e datato 1576.

Feltre, Duomo, Altare di Sant'Anna: *La Madonna della Misericordia*, firmata « Pt.s de Marischalchis Victoris filius P. ».

— Santa Maria degli Angeli: Polittico, firmato « Pet.s de Marischalchi P. ».

— Museo: *Ritratto di centenario.*

— — *Sacra Famiglia con Santa Caterina.*

— — *Ritratto del musicista Antonio Tonello.*

Lamon, Parrocchiale, Altar maggiore: *La Vergine con il Bambino e i Santi Pietro e Paolo*, datata 1571.

Meano, Oratorio di San Bartolomeo: *La Vergine con il Bambino in trono fra i Santi Paolo e Giovanni Battista e un vescovo committente*, firmato « MDLXX Pet.s de Ma.is feltresis pinxit. ».

Mugnai (presso Feltre), Chiesa: *La Vergine con il Bambino in trono, San Marco e un altro Santo*, firmato « Petrus de Marisch. P. ».

Murle, Chiesa: *La Vergine con il Bambino in trono e i due Sant'Antonio.*

Pedavena, Parrocchiale: *La Natività.*

Roma, Raccolta Menegoni (già): *La Sacra Famiglia e i Santi Girolamo e Vittore.*

Sedico, Parrocchiale: *Il Battista fra Santa Caterina e San Rocco.*

Sospirolo (presso), Oratorio di Orogne: *San Tiziano e donatori.*

Treviso, Raccolta Agosti: *La Vergine con il Bambino, un Santo Vescovo e Santa Caterina*, firmato « P. de Mar. P. ».

Venezia, Ca' d'Oro: *Sacra Famiglia e Santa Caterina* (attr. del Fiocco).

Verona, Museo di Castelvecchio: *Medea* (nel Museo è attr. al Greco. L'attr. al M. è del Fiocco).

Villabruna, Parrocchiale: *San Pietro in carcere liberato dall'Angelo*, firmato « Pet.s de Mariscal. P. ».

GIROLAMO FORNI [1].

Manierista veronesiano nella cerchia dei Maganza è Girolamo Forni che, dipingendo il *Ritratto di dama* del Museo Civico di Firenze, si attiene con scrupolo all'imitazione di Paolo. Pazientemente

Fig. 84 — Vicenza, Museo Civico.
Girolamo Forni: *Ritratto della famiglia Valmarana.*
(Fot. Fiorentini).

il piccolo maestro rende le lucentezze della seta con metodo grafico proprio dei manieristi derivati da Paolo, a punti e fili d'argento.

Più sodo, più lontano dalla scioltezza pittorica del Veronese, è Girolamo Forni nel ritratto in gruppo della *Famiglia Valmarana* (fig. 84), pure del Museo Civico di Vicenza. Il più piccolo dei figli, fantoccione ignudo di gomma elastica, è tenuto dalla madre; gli altri sette sono in iscala, e fan corona ai genitori, tutti com-

---

[1] Di questo pittore vicentino vissuto a mezzo il Cinquecento, si hanno scarse notizie in VENDRAMIN-MOSCA, *Descr. di Vicenza*, 1770, II; in ZANI, *Enc. Met.*, vol. IX/1, Parma, 1822.

presi della gravità del momento, tutti in posa. Recitano la loro parte, con libri, con spartiti di musica, con giocattoli, come esponendo le insegne della propria età. La facilità manieristica del ritratto di dama vien meno al pittore: i contorni si fanno più duri, in questa rassegna di bambole, nella minuzia quasi fiamminga del particolare distintivo dei varî caratteri. Il bambinone tra le braccia materne è idealizzato, fuor del vero, stampato secondo un tipo convenzionale.

CARLO RIDOLFI.

1594, 1 aprile — Nasce in Lonigo Carlo Ridolfi, figlio di un Marco sartor e di Angela Boschetto.

1607 — Fanciullo tredicenne, Carlo Ridolfi viene condotto a Venezia, e posto allo studio dell'Aliense, dove restò cinque anni.

1628 — Va a Verona, e copia la *Cena* del Veronese a San Nazaro.

1631 — A Spineda nel Trivigiano, dove si era rifugiato per sfuggire la peste che infieriva a Venezia, dipinge una pala con la *Vergine e i Santi Domenico, Antonio e Clara.*

1645 — Da Innocenzo X il Ridolfi viene fatto Cavaliere Aurato Pontificio.

1646 — Dà termine alle *Meraviglie dell'Arte,* che pubblica due anni dopo.

1658, 5 settembre — Muore in Venezia.

* * *

Sul principio del Seicento Carlo Ridolfi dipingeva la grande tela dell'*Adorazione de' Magi* per la chiesa di S. Giovanni Elemosinario in Venezia (fig. 85), dimostrando come il suo valore di storico s'accompagni a una stucchevole mediocrità artistica. La composizione è tratta da Paolo, tanto nel gruppo obliquo di Madonna con S. Giuseppe e il vecchio re inginocchiato davanti al Bambino, come nel gruppo angolare degli altri re con i servi e un cavaliere. L'Orientale con anfora, piccola figura sul margine destro della scena, è copia di ben noto motivo veronesiano, come il moretto seduto sul piedistallo della colonna. Il re donatore di mirra traduce il tipo consueto dei gaudenti nelle *Cene* di Paolo in un mascherone di re da carte da gioco. Veronesiani sono i due angioletti in alto, che par s'affaccino a due finestrelle simmetriche entro una nuvola. Tutta l'opera è un'imitazione dal Veronese, arida, esterna, nei figuroni convenzionali, nelle ombre sorde

ove più non tremano i riflessi di Paolo, nel torbido colore. Non è certo traccia, in questo cartellone, delle magiche trasparenze proprie al maestro e delle brillanti sfaccettature del suo prisma cromatico. I lustri e le ombre del Palma Giovane sono passati sulle forme veronesiane, togliendo loro ogni carattere.[1]

Fig. 85 — Venezia, S. Giovanni Elemosinario.
Carlo Ridolfi: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Fiorentini).

---

[1] Catalogo delle opere:

Bovolenta, Chiesa: *La Vergine del Rosario e Santi.*

Lonigo, Santi Fermo e Rustico: *Gli angeli recano la mitra episcopale al Beato Lorenzo Giustiniani.*

— — *San Giorgio incoronato dagli Angeli.*

Spineda, Chiesa: *La Vergine con i Santi Domenico, Antonio e Clara.*

Venezia, San Giovanni Elemosinario: *L'Adorazione de' Magi.*

Zogno, Chiesa delle Francescane: *La Vergine che dà l'abito al Beato Filippo fondatore della Religione dei Servi.*

CAMILLO BALLINI [1].

Camillo Ballini da Brescia, che nel 1578, in un cartiglio della *Pietà* nella parrocchiale di Fasano, si firmava « Camillus Balinus Titiani alumnus », e nella pala della chiesa dei Benedettini a Praglia, di quattro anni antecedente, si diceva « Camillus Ballinus de Titiani », non lascia davvero scorgere, in queste due opere, riflessi dell'arte del Vecellio. La prima composizione, raffigurante *San Lorenzo che battezza*, nel carcere, il figlioletto del carceriere, è densa di figure e di lustri nell'ombra. Dietro una finestra a inferriate il cielo corrusca, e fa coruscare il collaretto bianco e i ricami del piviale di San Lorenzo, il camice del chierichetto col bacile, un angolo del gran libro veronesiano spiegato da un altro chierichetto, e le lucide stoffe di seta della figura accennante, a sinistra, e della moglie del carceriere a destra. Sembra piuttosto scorger qualche impronta dei modi propri a Domenico Campagnola e al Veronese, ma tradotta da un artefice che par incida nel legno le figure, a fatica, e disegni con pazienza di miniatore le marezzature delle sete, gli ornati a stampa delle vesti. Di un arcaismo da Madonnero del Quattrocento è la testa in basso tagliata dalla cornice, supposta autoritratto.

Anche inferiore a quest'opera, che trae certa vivezza luministica da incroci di piani, è la *Pietà*, di recente restaurata, nella chiesa parrocchiale di Fasano, ove il ricordo del Veronese appar deformato dalla materialità degli effetti luministici, dall'atteggiamento sgangherato di un angelo e dalle vizze figure dei Santi tagliate come in grosso cartone.

A Venezia, ove decorò a fresco la facciata del palazzo Barbarigo, il Ballini, componendo allegorie per il soffitto della saletta

---

[1] Camillo Ballini, bresciano, figlio di Gaspare. Due date si hanno della sua attività: 1574, data della pala d'altare nella chiesa della Badia dei Benedettini di Praglia, firmata « Camillus Ballinus de Titiani faciebat »; 1578, data della pala d'altare nella chiesa di Fasano, firmata « Camillus Ballinus Tittiani alumnus faciebat ». Il pittore è stato recentemente studiato dal KUNERT, *Affreschi decorativi veneziani, II, Camillo Ballini*, in *Rivista di Venezia*, ottobre 1930.

presso la Sala dello Scrutinio, prese a modello il Veronese dell'Anticollegio e del Maggior Consiglio, aggiungendovi spunti manieristici toscano romani, ad esempio quello dei prigionieri divaricati in simmetria sui gradi del trono di Venezia (fig. 86), fra

Fig. 86 — Venezia, Palazzo Ducale.
Camillo Ballini: *Venezia incoronata dalla Vittoria.*
(Fot. Fiorentini).

elmi, turbanti, armature. Dal Veronese è tratto il materiale scenografico: la colonna scanalata presso questa figura, le architetture sfuggenti nell'ovato della *Pace col ramo d'ulivo* (fig. 87). E un riflesso degli effetti decorativi paoleschi può scorgersi nel grande ventaglio d'armi e bandiere che s'apre sul cielo dietro

la figura di *Pallade simboleggiante la guerra* (fig. 88). Anche i tipi del Veronese si riconoscono, specialmente nell'immagine di Venezia, ma senza più alcun raggio di quella sua bellezza fatta di luce, nei lineamenti tondi, nei volti paffuti, negli aspetti bonaccioni. La Vittoria, che in sembiante di angelo annunziatore raggiunge di corsa Venezia, sembra venir dai mercati, discinta. Nè certo il Ballini osa cimentarsi agli ardimenti compo-

Fig. 87 — Venezia, Palazzo Ducale.
Camillo Ballini: *Allegoria della Pace*.
(Fot. Fiorentini).

sitivi di Paolo, ai piani inclinati violentemente dagli scorci, alle costruzioni complesse di spigoli. Appena nella figurazione della *Pace* s'attenta a piegar di lato la figura in incerto equilibrio e ad accentuare la fuga prospettica del piedistallo di colonna a sinistra e dell'arco trionfale a destra, che sembran pericolar sulla chiesa.

Le immagini allegoriche entro triangoli curvilinei della Sala dello Scrutinio ci mostrano il Ballini gonfiarsi, divenir più macchinoso, deformare il tipo di Tiziano nella Purità obesa e quello di Paolo nella Giustizia, grassa balia entro il fagotto delle vesti. Tanta volgarità di forme, che solo s'attenua per morbide velature cromatiche nell'armonioso ovale della *Pace*, accentua

la sorpresa che ci coglie davanti alla composizione dipinta dal maestro bresciano nel soffitto della Sala dello Scrutinio, a ricordo della *Vittoria dei Veneziani sui Genovesi nel golfo di Trapani* (fig. 89), ove, felicemente unendo i contrasti luministici dei seguaci di Jacopo Robusti con l'espressione decorativa propria all'arte veronesiana, egli raggiunge veemenza d'effetti. Veduta di scorcio, in un piano fortemente inclinato, la scena dà un'impressione di velocità fulminea, cui contribuisce lo svanir delle cose a destra, mentre a sinistra, nel groviglio dei combattenti, esse rimbalzan dall'ombra al bagliore dei lampi. Par che le nubi di fumo e di fuoco strappino via con sè nella fuga lo stendardo giallo, di un giallo intenso, vibrante, mentre l'altro rossigno, come di vampa semispenta, s'ingolfa sul gruppo degli armati. Dopo esser disceso al plagio volgare delle forme paolesche, Camillo Ballini, figura di secondo piano nel manierismo veneto, si trova d'improvviso accanto ai più notevoli suoi collaboratori nell'ovato dello Scrutinio, animando di vita fantastica quei due stendardi turbinosi, che sembran raccogliere, con foga tintorettesca, le strida, i clamori della battaglia.

DARIO VAROTARI.

1539 — Nasce in Verona Dario, figlio di Teodoro Varotari, discendente da una famiglia Varoiter della città di Argentina in Germania, riparata in Italia al tempo del movimento luterano (RIDOLFI).

— Secondo il RIDOLFI, Dario Varotari apprese l'arte a Verona con il Veronese, e, dopo aver sposato la figlia di Battista Ponchino detto Bazzacco, si stabilì a Padova.

1573 — Data della tela dipinta da Dario per la sala del Podestà di Padova, rappresentante la *Lega Sacra fra Pio V, il re di Francia e la repubblica Veneta.*

1584, 26 ottobre — Accordo con Dario Varotari per la pittura delle portelle d'organo della chiesa dei Carmini in Padova, valutate al prezzo di 52 scudi d'oro (BRANDOLESE).

1591 — Data di una pala con il *Redentore fra i Santi Giorgio e Girolamo*, dipinta per la chiesa di Sant'Egidio, ora nel Museo Civico (BRANDOLESE).

1596 — Muore in Padova Dario Varotari, e viene sepolto nella chiesa della Maddalena dell'Arca (RIDOLFI).[1]

* * *

Dario Varotari, nell'*Ecce Homo* (fig. 90) dell'Accademia di Venezia, lascia scorgere tracce appena visibili di educazione veronesiana in qualche striscio di luce sulle vesti e nell'impalcatura di colonne scanalate, tra cui siede il Cristo languente, d'ispirazione morettesca. L'eclettico pittore è stato anche impressionato da un'opera di Filippino Lippi, e ne ha copiato l'atteggiamento e il tipo capriccioso di un angiolo e la secca figura di San Girolamo, truccando invece alla maniera veronesiana l'immagine del ca-

---

[1] Bibliografia su Dario Varotari: RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte*, ed. Hadeln, Berlino, 1914; ROSSETTI, *Descrizione delle pitture sculture ed architetture di Padova*, Padova, 1780; BRANDOLESE, *Pitture di Padova*, Padova, 1795; MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova*, Padova.

valiere San Giorgio e ispirandosi agli esempi del Moroni per le due mezze figure di committenti, che sono quanto di meglio è nel quadro, specialmente il ritratto di dama, reso con attenta osservazione dal vero, nella sua forte struttura e nell'appassimento delle carni, delle labbra sottili e come rientranti. È una curiosa opera, camuffata alla fiorentina non senza fatica: il modello toscano si vede anche in due dei tondi angiolotti che reggono il baldacchino sul capo di Cristo.

Nel largo telone del Museo Civico di Padova raffigurante *Pio V, Filippo II e il doge Alvise Mocenigo*, dipinto a ricordo della battaglia di Lepanto, Dario fa della scena un cartellone veronesiano di stampo accademico, aggruppando, non senza certo effetto decorativo, trofei di figure sullo sfondo di classici loggiati; e tien bassi i colori, evita le ombre, che s'addensano in un altro quadro del Museo Civico di Padova, la *Crocefissione*, di stampo tintorettesco.

Il Tintoretto si ritrova nella *Natività di Maria*, dello stesso Museo (fig. 91), tra gonfiori di sottane come aerostati in confronto alle testoline minuscole. Si affatica Dario a far brillare i colori nel gialloro della coperta e nell'argento dei lini, a incrostar grumi d'oro sulle chiome rossicce. Non manca al quadro certa vivacità cromatica, ma l'insieme è sgangherato. Campagnolo, chiassone, il Varotari, privo della più elementare conoscenza prospettica, innalza un camino barcollante a destra, sul gruppo delle donne con la neonata, e a sinistra raccoglie come gran rotulo le serve giganti in primo piano e Sant'Anna con le comari accanto al letto. Una delle donne, girata a spira da tergo nel toglier l'asciugamano da una cassapanca, si stampa su moduli michelangioleschi, l'altra, china sul bacile preparato per il bagno, par soffiata entro una vescica translucida. La scena, con quel suo curioso sovrapporsi di figure e di cose in un gonfio tortiglione, non manca di certa vivezza, specialmente nel gruppo di donne presso il focolare, tra cui la riuscitissima macchietta realistica della vecchia seduta con la bimba in braccio.

Quel che sorprende è la mancanza quasi assoluta di affinità

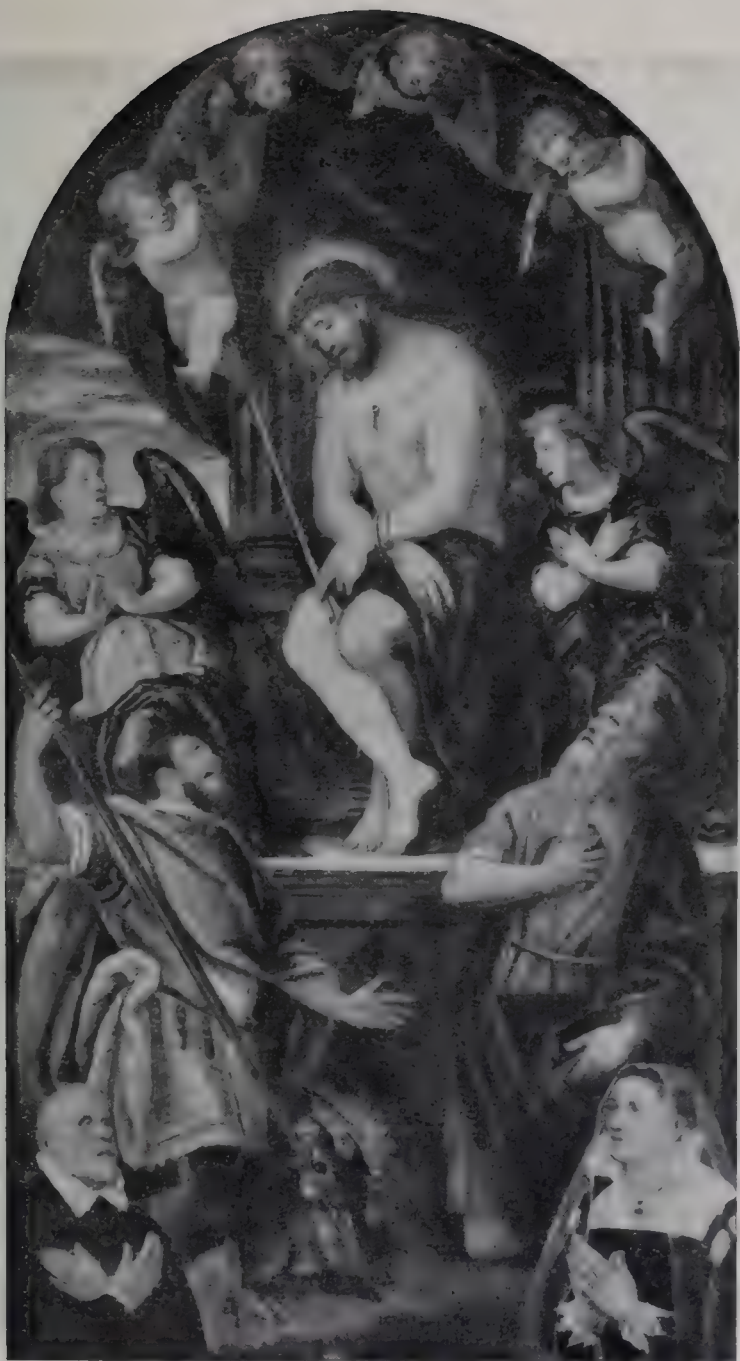



Fig. 90 — Venezia, Accademia. Dario Varotari: *Ecce Homo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 91 — Padova, Museo Civico. Dario Varotari: *Natività di Maria.*
(Fot. Fiorentini).

caratteristiche fra le tre pitture che qui riproduciamo, e che si direbbero opera di artisti differenti. La personalità di Dario Varotari appare da esse inafferrabile: varia col volger del vento, col mutar capriccioso dei modelli. Non è fenomeno da sorprendere nel mondo manieristico dei Veneti, dove è abbastanza comune il tipo del pittore che raccoglie a caso motivi svariati da svariati esemplari, e potrebbe dirsi il tipo del « pittor di ventura ».[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Padova, Chiesa del Carmine: Portelle dell'organo.

— Museo Civico: Pala d'altare con il *Redentore, i Santi Girolamo e Giorgio, i Donatori* (proviene dalla Chiesa di Sant'Egidio).

— — *La Lega Sacra fra il Pontefice, il re di Francia e la repubblica Veneta* (proviene dal palazzo del Podestà).

Praglia, Chiesa dell'Assunta: *Le Tentazioni di Sant'Antonio.*

— — *La lapidazione di Santo Stefano.*

— Appartamento abbaziale: Figure allegoriche entro nicchie e paesaggi con parabole.

— Corridoio del chiostro: *La Pietà, l'Incoronazione della Vergine, la Visitazione.*

TOMMASO DOLABELLA[1].

Scolaro dell'Aliense, Tommaso Dolabella figurò, in una tela per il soffitto della Sala del Senato, il *Doge Pasquale Cicogna che adora l'Eucarestia, implorando l'aiuto divino contro una pestilenza* (fig. 92). Come il suo maestro, cerca spettacolosi effetti

Fig. 92 — Venezia, Palazzo dei Dogi, Sala del Senato.
Tommaso Dolabella: *il Doge Pasquale Cicogna adora l'Eucaristia.*
(Fot. Naya).

di movimento tintorettesco, con la molteplicità dei piani, la varietà delle direzioni, lo scompiglio delle linee, i tortili atteggiamenti. Il chierico con la croce barcolla in una direzione, mentre il Patriarca scivola in direzione opposta e par s'involi dalle sue braccia il turibolo; il vescovo che guida la folla si scaraventa

[1] Nato a Belluno circa il 1560; a Venezia scolaro e aiuto del Vassilacchi. Nel 1595 era a Cracovia, alla corte di Sigismondo II di Polonia. Ivi morì il 27 gennaio 1650.

verso l'altare: gli scorci malsicuri portano lo squilibrio in tutta la scena. Ovunque è un crudo luccichìo di rasi tra le ombre fumose, sulle pieghe dei drappi cartacei; anche le carni son tese e lustre, bucate dall'ombra nelle maschere di cartapesta dei vecchi in primo piano, con le accentuazioni realistiche proprie all'Aliense. La fantasmagoria del mondo tintorettesco rimane estranea a questa barcollante costruzione, come la trama argentea dei bianchi di Paolo perde ogni preziosità nel manto che copre una figura in fondo a destra, inciso da pieghe dure, inaridito.

PIETRO DAMINI.

1592 — Nato a Castelfranco.

A 20 anni si trasferisce a Padova con la famiglia. Nel duomo di quella città, per l'altare del Cav. Selvatico, firma un dipinto raffigurante *S. Girolamo*. L'altare Selvatico fu eseguito dopo il 1603 da Girolamo Selvatico.

1617-19 — In Chioggia, chiesa di San Domenico, son di lui due grandi dipinti con lunetta raffiguranti *Scene di miracoli*, datati 1617 e 1619, e inviati da Padova.

1620, circa — Per il Palazzo del Capitanio a Padova dipinge un soggetto storico: *Massimo Valier consegna le chiavi della città al fratello Silvestro*.

Il 20 dicembre 1619 Silvestro entra in Padova e rimane capitano del popolo sino al 17 marzo 1621. Il dipinto è oggi nella sala di adunanza della Giunta Comunale.

1612 — Data e firma una pala d'altare raffigurante l'*Angelo Custode e il Transito delle anime pie*, nella Chiesa di S. Agostino in Padova.

P. DE C. FRANCO F. AN. DOMINI MDCXII.

Per la medesima chiesa aveva dipinto tre grandi quadri con *Miracoli della Vergine*, firmati, ora perduti. Un'altra pala d'altare con *Miracoli di San Domenico* si trova ora nella chiesa di Martellago.

1625 — Nella chiesa di S. Francesco a Padova, il Damini, per incarico dei padri francescani, completa la parte inferiore di un dipinto di Paolo Veronese, raffigurante l'*Ascensione*, che era stato mutilato dalla metà in giù, per furto. Ricompletato il dipinto, i Padri francescani vi posero la seguente inscrizione: «Quod furto nefario elaboratissimæ tabulæ eximii Pauli Veronensis ademptum fuerat, curantibus cænobii Patribus et felici pennicillo Petri Damini castrofrancani, suppletum est anno domini 1625. Die XXVIII martii».

1631 — Nelle *Memorie della peste di Padova* (1631) di Giac. Fil. Tomasino foglio 26, sotto i morti del 28 luglio, è scritto « Pietro Castel Franco Pittore e suo fratello ».[1]

* * *

In una delle sue prime opere, il *San Girolamo* dipinto per l'altare della cappella Selvatico nel Duomo di Padova, Pietro Damini da Castelfranco riflette grossamente modi veronesiani. Il colore è torbido, impuro, con qualche bella nota isolata, ad esempio il rosso fiamma del cappello cardinalizio.

Nella grande pala del *Martirio di Santo Stefano*, appartenente al Museo Civico di Verona, la composizione ha impronta veronesiana, e tra le figure di giovani si ripete un tipo che per voler accostarsi a quelli di Paolo divien sbalordito negli occhi aperti e nelle schiuse bocche. Il colore, come in molti manieristi, perde tutta la vivezza e lo splendore veronesiano, illanguidisce e s'intorbida.

Lo stesso veronesianismo annacquato, appannato nel colore, smorzato nel grigio, si ritrova nelle storie della *Vita di San Benedetto*, dipinte da Pietro Damini per la chiesa dedicata a questo Santo in Padova, e nella pala d'altare della chiesa di Santa Maria degli Angioli a Murano.

S'afforza invece il colore nella pala della chiesa degli Eremitani, raffigurante la *Madonna che libera un'anima ghermita dal demonio*, e, in basso, i *Santi Tommaso da Villanova e Francesco da Paola*. Le figure dei Santi sono salde, brunite e lucenti, con bei drappi compatti e robuste note realistiche. La Madonna in

---

[1] Bibliografia su Pietro Damini: C. Ridolfi, *Le Meraviglie ecc.* con aggiunte dell'Hadeln, vol. I, 1914, vol. II, 1924; G. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture di Padova* 1765, pag. 4; P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, 1795, p. 153; Moschini, *Guida di Padova*, 1817; Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, I, 248; Federici, *Memorie trevigiane*, Venezia, 1803; Crico, *Lettere sulle Belle Arti trevigiane*, Treviso, 1833; Vendramin-Mosca, *Descrizione di Vicenza* 1779; Moschini, *Itineraire de Venise*, 1819, p. 234 e 362; A. Moschetti, *La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio*, 1773-93, Padova, 1904, pag. 23 e 28; Id., *Bollett. del Museo Civico di Padova*, V, pag. 112 e segg., VI, p. 118; Giac. Fil. Romasino, *Memorie della peste di Padova*, (1631), Ms. Padova, Museo Civico, 1464, VI, vol. 26; Thieme, *Allgemeines Künstler Lexikon für bild. Kunst.*

gloria richiama Tiziano. Anche il colore s'accende alla tizianesca: torride nubi invadono il cielo.

Questo ineguale pittore, che non è certo in primo piano tra i manieristi veneti del Cinquecento, e che in un quadro dell'Accademia di Venezia, con la *Madonna, due Santi e quattro monache*, appare come un rubeo imitatore di Giulio Pippi, altrove come seguace dei Bassano, si distingue dalla folla dei manieristi spogli di personalità in due opere di superiore bellezza: il *Cristo deposto nel sepolcro* del Museo di Casteltranco, e la *Crocefissione* nella cappella del Sacramento della chiesa del Santo a Padova.

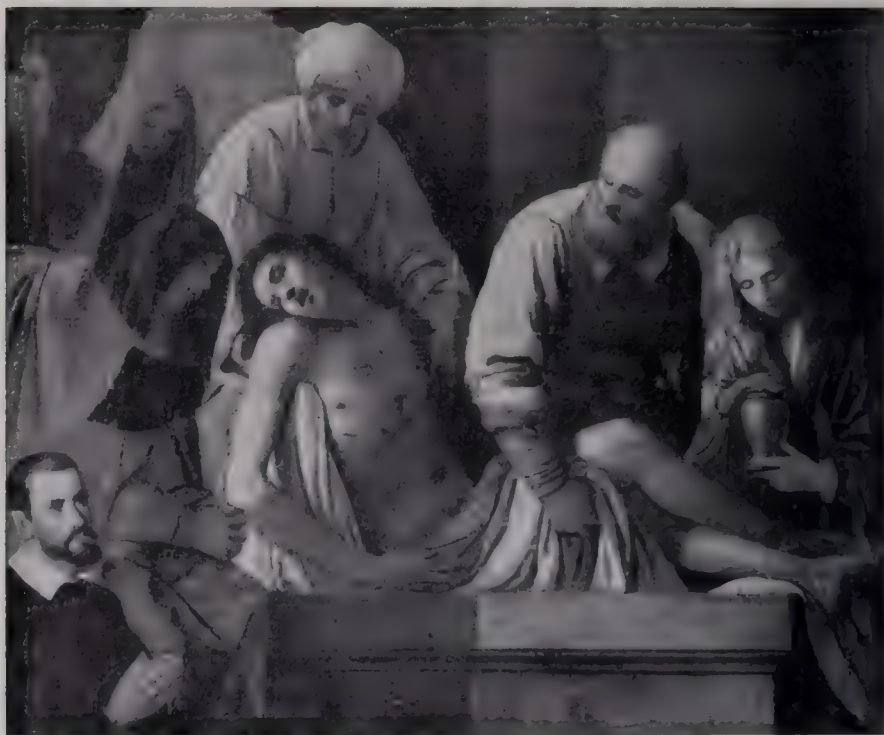



Fig. 93 — Castelfranco Veneto, Museo. Pietro Damini: *Deposizione*. (Fot. Fiorentini).

Spira dal *Cristo deposto* di Castelfranco (fig. 93) un senso di calma profonda, che par venire di lontano, dall'eredità rimasta nella terra natale di Giorgione. Ampio è lo squadro delle forme tornite dalla luce che sfiora la salma e le figure attorno, lasciando

Fig. 94 — Padova, Chiesa del Santo.
Pietro Damini: *Crocefisso.*
(Fot. Fiorentini).

in ombra il pianto delle Marie. Luce e colore, nella loro distribuzione e nella loro qualità, rispondono a un concetto piuttosto sentimentale ed elegiaco che puramente pittorico.

Qualche traccia molto visibile d'inesperienza tecnica non riesce ad alterare il fascino di una composizione così sobria e pacata d'effetti. Incorporee nell'ombra, staccano in luce le figure dal fondo con imponenza di volume; e un ritmo preciso e piano regola i movimenti dei portatori, l'abbandono della salma, quasi raffaellesco. La scena si svolge nel silenzio, con sacra emozione; anche l'ombra della Vergine, protesa verso il figlio, non turba la pace dei funebri.

Il *Crocefisso* di Padova (fig. 94) è un'altra rivelazione di personalità delicata e profonda nel senso elegiaco del colore, nel cielo grigio che all'orizzonte si schiara di un malinconico crepuscolo rosa-viola, nelle carni del Cristo ombrate di grigio, nel bianco spento del pannilino sui fianchi. Anche il rosso del manto di San Giovanni è opaco, e il manto della Vergine prende una tinta indefinibile tra il violaceo e il bronzeo, in accordo col pallore del volto.

Delicata è la modellatura del Cristo, tornito in puro avorio, portato in alto dalla croce sottile, con due tocchi di luce sul volto chino nell'ombra di una corona di spine, come irto cappuccio da cui sfuggan bagliori. Il grido selvaggio della Vergine e di San Giovanni, l'agonia degli occhi aperti di Cristo, si disperdono nel soffio di delicato lirismo che spira dalle linee raccolte, dal color silenzioso, dal grigio sconfinato del cielo sulla terra deserta e desolata. Nessuna fra le tante opere del mediocre maestro può in qualche modo approssimarsi a queste due di eccezione, ove Pietro Damini strappa al colore e alla linea qualche accento sublime.

PAOLO PIAZZA[1].

Un altro maestro di Castelfranco, Paolo Piazza, nella vasta composizione, firmata, della chiesa di San Paolo, raffigurante *San Silvestro che battezza Costantino* (fig. 95), trae dal Tintoretto il gruppo di mendichi a destra, pur seguendo principalmente, nel resto del quadro, gli esempi di Jacopo Bassano, da cui trae, non solo tipi quali il vecchio Sacerdote e l'imperatore col suo aguzzo profilo, ma anche una costante ricerca ritrattistica e l'introduzione di svariati motivi di natura morta: armature, vasi, oggetti vari sparsi nei vuoti, senza la naturalezza delle cose gettate da Jacopo Bassano ne' suoi quadri come fonti di luce e parti essenziali delle scene. Nell'imitazione di Paolo Piazza, esse perdono la vita che loro dava il maestro per scendere al livello di esercizio scolastico meccanicamente eseguito, senza l'aiuto di una vivace sensibilità pittorica. La stessa impronta di laboriosa fatica e di scarsa sensibilità si scorge in tutta la composizione arida, compassata, equilibrata. Anche il colore è arido, nelle carni rossastre, e crudo è il contorno delle figure secche, come ritagliate in grosso cartone.[2]

---

[1] Nacque a Castelfranco nel 1557; e fu seguace dei Bassano. Circa il 1603 vestì l'abito dei Cappuccini e prese il nome di Fra' Cosimo. Fu in Germania alla Corte di Rodolfo II, a Roma e in Umbria tra il 1608 e il 1616; figura nella Fraglia pittorica dal 1594 al 1596. Morì nel 1621.

[2] Altra sua opera firmata in Venezia è la *Predica di San Paolo* nella stessa chiesa di San Paolo. Dipinse, a chiaroscuro, nella chiesa del Redentore, *La Vergine fra Santi, supplicata dal Doge e dalla Signoria per la liberazione di Venezia dalla peste*, cercando chiassosi effetti col soldatone, il vessillo ad arrotolato cartiglio, la gran croce curiosamente trasversa sul cielo. Eseguì inoltre nella stessa chiesa figure monotone di *Sibille, Dottori, Profeti, Evangelisti* a chiaroscuro, che simulano, con effetto di gusto assai dubbio, le statue destinate alle nitide nicchie del Palladio, scavate nel vivo del muro.

Fig. 5 — Venezia. Chiesa di S. Paolo. Paolo Piazza: S. *Silvestro battezza Costantino*.
(Fot. Fiorentini).

MATTEO INGOLI [1].

Fra i tardi seguaci del Veronese, ricordiamo il ravennate Matteo Ingoli, scolaro di Alvise Benfatti, che nel quadro della Galleria di Venezia, raffigurante *Cristo in gloria e Santi* (fig. 96), mostra larghezza e bravura pittorica. Non vi manca, nel paese e nel vescovo a sinistra, qualche assonanza con opere emiliane della cerchia di Bartolommeo Passarotti, e, nella posa dell'angiolo che a destra regge il Cristo, una lontana eco di motivi correggeschi; ma il modello preferito dal Ravennate è Paolo Veronese, sugli esempi del quale egli si studia di far girare le luci sulla rosa delle figure, di trarre effetti dalle sete marezzate, di comporre ad insieme decorativo la scena. Nell'immagine dell'Eterno, soleggiata dall'alto, e nel Santo in ginocchio presso il Vescovo, può scorgersi qualche avvicinamento a le forme del Palma Giovane. Si sente tuttavia nascosta, nella solidità plastica delle figure, l'origine romagnola del Maestro, la sua conoscenza del tardo Cinquecento emiliano.

Le figure del Santo martire e del Vescovo nella pala dell'Accademia sembrano emulare il Pordenone in imponenza di forme, e l'impronta di quel maestro friulano, nel quadro del Museo Civico di Ravenna, raffigurante l'*Istituzione dell'Eucarestia* (fig. 97), può scorgersi nel Santo Vescovo in atteggiamento enfatico di sorpresa e nella secca tagliente figura del beato Giustiniani, con le pieghe sfilate del camice e il profilo arcaistico, derivato già dal tipo di Gentile all'opera del focoso friulano. L'architetto si compiace di una costruzione complessa di masse umane e murarie: sul piano marmoreo sopra elevato imposta di sbieco la mensa con gli Apostoli raccolti in breve spazio, e dietro la mensa un'imponente successione di arcate, pilastri e colonne,

---

[1] Pittore e architetto di Ravenna, nato, secondo il RIDOLFI, nel 1587, secondo il RICCI nel 1585, morto di peste in Venezia nel 1631. In San Sebastiano di Venezia sono di lui sei quadri della *Vita di Maria*; un altro quadro è in San Teonista di Treviso, e uno a Ravenna, nel Museo. Il quadro di Brera, col *Ritrovamento della Croce*, proveniente dalla chiesa parrocchiale di Airuno, oggi non si ritrova.

Fig. 96 — Venezia, R. Galleria. Matteo Ingoli: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

Fig. 97 — Ravenna, Pinacoteca Civica.
Matteo Ingoli: *l'Istituzione dell'Eucarestia.*
(Per cortesia del Prof. Santi Muratori).

veduti anch'essi di sbieco, così che la luce, entrando dall'arcata aperta nel fondo a sinistra, scivoli sulle sporgenze e s'addentri nei cavi. La bianca tovaglia e il piano marmoreo della sala raccolgono il maggior lume; e l'addensarsi degli Apostoli intorno alla mensa ravviva con l'ombra l'intensità e la mobilità dei riflessi sulle superfici polite dei marmi, delle carni, dei drappi.

È una luce limpida e fluida, che tutto avvolge, e che s'accorda con la morbidezza delle accarezzate superfici, dove è forse ancora qualche reminiscenza del Correggio, visibile, anche traverso il tipo tizianesco, nei molli contorni del Cristo e nei lineamenti convessi di San Matteo in ascolto dell'angelo. La testa dell'apostolo sul margine a destra, col volto in ombra e il gran cespuglio della barba e dei capelli spumanti di luce, è la più vivida nota pittorica del quadro, ove gli influssi del Veronese, del Pordenone, e quelli indeboliti del Correggio, si raccolgono in un insieme ben composto, ma troppo accarezzato e calmo, di troppo untuosa maniera, perchè possa sentirvisi qualcosa di più che la virtuosità del pittore e il giusto occhio dell'architetto.

Più aspro, e anche più forte, appare Matteo Ingoli nella *Natività di Maria* (fig. 98), dipinta per la chiesa di San Sebastiano in Venezia, ove i tipi delle ancelle, le vesti di broccato, le chiome a cincinni alluminati, palesan l'influsso dei seguaci di Paolo Veronese. Ma il senso costruttivo, chiaramente plastico, che s'afferma nei gruppi staccati con durezza dall'ombra, porta naturalmente l'Ingoli verso un tintorettismo alla maniera del Palma Giovine, visibile nelle carni brunite e nelle vesti di tono spento di San Gioacchino e delle figurine attorno al letto. Rudi sono i tipi delle figure, marcati d'ombra, plebei; ma la distribuzione dei gruppi nello spazio largo e ben definito, e la costruzione di ciascuno di essi e della salda immagine di San Gioacchino, rivelano l'architetto, il sicuro compositore di ritmi spaziali. La scena si svolge in larghezza; appena, dietro il gruppo piramidale delle donne, un interno di cucina quasi bassanesco introduce un suggerimento di profondità. Anche il colore acquista significato costruttivo nelle mani del pittore architetto: rubeo

Fig. 98 — Venezia, Chiesa di S. Sebastiano. Matteo Ingoli: *Natività di Maria.*
(Fot. Fiorentini).

al centro, come acceso dal riflesso della conca di rame, s'illividisce nei gruppi laterali, dando alle carni e alle vesti la brunitura propria del Palma.

Tra le ultime opere del Ravennate è la pala d'altare della chiesa di S. Maria del Rosario a Venezia, firmata e datata 1630. Presenta la *Madonna col Bambino e Sant'Anna in gloria*, San Domenico in ginocchio sopra un piedistallo di marmo, con un rosario in una mano, in atto di indicare al popolo la divina apparizione. A sinistra, un gruppo di quattro Santi spicca sul cielo di un grigio smorto e un po' torbido, con nubi appena argentate. In questo dipinto a colori bassi e soffocati Matteo Ingoli, ancor seguace del Veronese, più che nei quadri della chiesa di San Sebastiano e dell'Accademia, partecipa all'aridità, all'indifferenza immaginativa dei minori manieristi in Venezia.[1]

---

[1] Altro seguace del Veronese fu Jacopo Beltrame, che dipinse un *Cenacolo di Cristo*, firmato, nella chiesa di San Pietro di Castello: insignificante opera di pigro imitatore di Paolo.

ODOARDO FIALETTI [1].

Difficile scorgere il tintorettismo del bolognese Odoardo Fialetti nel quadro, firmato, dell'*Estasi di San Giacomo* (fig. 99), dipinto per la chiesa di San Giuliano a Venezia, nonostante il metodo tintorettesco di strisciar di luce le grosse pieghe del mantello di un Orientale ai piedi del Santo. La compatta figura di San Giacomo e il groviglio dei demoni fra le tenebre rispecchiano l'origine del pittore da Bologna popolata di opere del fiammingo Calvaert, e anche l'angiolone che si gonfia sulle nuvole è piuttosto spiegabile con l'arte del vecchio Procaccini che con quella del Tintoretto. Appena merita menzione questo pittore goffo, pesante, sperduto, con la sua inabilità, nel facile mondo manieristico veneziano.

---

[1] Nacque a Bologna il 18 luglio 1573; studiò a Bologna e a Venezia, ove fu seguace del Tintoretto; figura nella Fraglia pittorica dal 1604 al 1612; morì a Venezia nel 1638 (?). Dipinse, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, due quadri: il *Redentore tra Santi* e il *Miracolo di San Domenico che salva un libro dalle fiamme*, in condizioni di luce e di conservazione poco favorevoli. Il secondo mostra affinità con tipi d'arte bassanesca; nel primo si notano, oltre reminiscenze dei Bassano, caratteri vicini all'arte di Palma il Giovane. Vi si scorge inoltre, come ricordo delle origini emiliane, qualche allungamento parmigianinesco di figura.

Fig. 99 — Venezia, Chiesa di San Giuliano.
Edoardo Fialetti: *L'estasi di San Giacomo.*
(Fot. Fiorentini).

PIETRO DE MERA, detto IL FIAMMINGO[1].

Pietro de Mera, detto il Fiammingo, olandese trapiantato, nella seconda metà del Cinquecento, a Venezia, ove ancor lavorava nel 1639, si dimostra debole tintorettesco nel *San Giovanni in Patmos* dei magazzini di Palazzo reale, mentre nel *Battesimo* della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 100) si studia d'introdurre la nota veronesiana. Il cielo di un azzurro pallido e gli angiolini con veli rosati intorno all'Eterno, il paese con alberi stenti disposti a ghirlanda come in un giardinetto per gioco di bimbi, son dovuti certo a un confuso intento decorativo del manierista esotico. In quel paese pelato, tra gli alberetti radi, le figure si dispongono anch'esse a ghirlanda, che ha nel centro Cristo e il Battista.

Pittore grosso, materiale, facilone, Pietro Mera trae dagli esempi di Giulio Romano il tipo del Battista e la muscolatura del torace a bozze come di sassi; annerisce le ombre; forma di grossi cannelli, come con un pennellone, alla lesta, le pieghe delle vesti, che diventan tubi nel drappo dell'angelo nasuto; taglia gli alberi nel cartone; introduce motivi di sapor giullaresco, e scimmiotteggia con grossolano spirito i grandi esemplari.

Dal Veronese trae anche la gloria d'angioli intorno al raggiante monogramma di Cristo, nella *Circoncisione* a riscontro (fig. 101), e la figura del vegliardo ammantato e barbato sul margine a destra, mentre molte teste di assistenti alla scena portano impressi i segni del naturalismo nordico.

Nella parte inferiore i personaggi, aggruppati in modo da seguir la linea della scalinata e del parapetto, formano un gran nodo che ha nel centro il gruppo del sacerdote e di Gesù. Per meglio raggiungere la simmetria, si dilata a campana il manto del sacerdote, all'unisono con la posa sgangherata dell'infante grassoccio. Un vivido effetto decorativo risulta da questa dispo-

[1] Pittore di Bruxelles, lavorò a Firenze e poi a Venezia tra il 1579 e il 1639.

Fig. 100 — Venezia, Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo.
Pietro Mera: *Il Battesimo di Gesù.*
(Fot. Fiorentini).

sizione di elementi, accresciuto dai ripetuti squarci azzurri delle vesti.

Nel coro della Chiesa di San Francesco delle Vigne, nel presentar la *Vergine che porge il Bambino a San Francesco, e, sulla*

Fig. 101 — Venezia, Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo.
Pietro Mera: *La Circoncisione* (particolare).
(Fot. Fiorentini).

terra, i Santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista con un committente in orazione, il maestro olandese si accosta alla maniera del Palma Giovane, pur foggiando su moduli veronesiani la figura di San Giovanni Battista. Notevole, in questo quadro che rappresenta l'ultima fase dell'arte di Pietro Mera, è il fondo di cielo, d'un grigio caliginoso, con una luce smorta all'orizzonte. Nella testa rubiconda del committente si riconosce l'impronta nativa dell'Olandese trapiantato in Venezia.

JACOPO PALMA IL GIOVANE.

1544 — Nasce in Venezia Jacopo, figlio di Antonio Palma, nipote di Palma il Vecchio.

1559 — Narra il RIDOLFI che Jacopo, quindicenne, si esercitava a copiar le migliori pitture di Venezia, fra cui il *San Lorenzo* di Tiziano nella chiesa dei Crociferi. Quivi conobbe Guidobaldo d'Urbino, e gli fece il ritratto mentr'era intento ad ascoltare la messa; di che compiaciutosi il principe, volle presso di sè il quadro e la copia del *San Lorenzo*, e invitò alla sua corte il giovane artista, che vi fece « copia d'alcune opere di Raffaello e di Tiziano ». Di lì lo mandò a Roma presso il cardinale suo fratello; e a Roma Jacopo « per anni otto sen visse, disegnando le più pregiate statue di Roma, e in particolare ritrasse il cartone di Michel'Angelo Buonarroti, e le pitture di Polidoro, piacendogli molto quella maniera, perchè si approssimava (diceva egli) allo stile Venetiano ».

1568 — Stanco di stare a Roma, il Palma, secondo il RIDOLFI, sarebbe ritornato ad Urbino a mostrar le sue opere al duca, e di lì a Venezia, di dove, non trovando lavoro, sarebbe tornato nuovamente a Roma per breve tempo. Il BORGHINI, invece, nel *Riposo* (pag. 457), dice che Jacopo tornò a Venezia di 23 anni, e che le sue prime opere in patria furono i due quadri di San Nicolò dei Frari, rappresentanti la *Deposizione* e la *Discesa al Limbo*.

1580 — Data di una pala in San Martino di Senigallia, rappresentante la *Vergine con il Bambino e i Santi Francesco di Paola e Filippo Benizzi*.

1583, 10 maggio — In questa data son registrati vari pagamenti per le pitture dei Crociferi.

« Al magnifico Signor Jacomo Palma... per le pitture del suffitto della chiesiola et per lindorar ducati 100 »; « ... per la pala dell'altar li tre maghi ducati 40 »; « ... per il quadro dov'è il dose Zen et Illustrissimi Procuratori ducati 63 »; « ... per li quadri della sagrestia come metera su il quadro del serpente ducati 50 » (Cfr. HADELN, note al RIDOLFI).

1583, 23 dicembre — Jacopo Palma riceve 93 lire a saldo della pala con l'*Adorazione de' Magi*, per l'altare dei Crociferi (HADELN, nota al RIDOLFI).

1586, 10 marzo — Riceve una caparra di 20 ducati per i tre quadri con fatti della vita del doge Cicogna, destinati ai Crociferi. Le spese e i pagamenti proseguono per tutto l'anno e per l'anno successivo, fino all'11 agosto 1587, in cui l'artista riceve 80 ducati per saldo (HADELN, note al RIDOLFI).

1589, 14 agosto — «... al signor Jacomo Palma pitor per sua fatura per haver depento 9 quadri nel suffito et per farlo indorar et far chiaroscuro ducati 100». Il pagamento riguarda le pitture del soffitto della sagrestia dei Crociferi (Cfr. HADELN, note al RIDOLFI).

1591, 20 settembre — «Per contadi al signor Jacomo Palma pitor per... meter su il quadro sopra la porta della chiesiola verso il campo, il quale è fornito et è nella sagrestia delli padri...». Il pagamento si riferisce al quadro con la *Flagellazione*, sopra la porta d'ingresso dei Crociferi. Un primo pagamento di 14 lire è registrato in data 12 novembre 1590 «per tor azuro da meter nel quadro nel hospitale sopra la porta» (Cfr. HADELN, note al RIDOLFI).

1593 — Data di una pala di Jacopo, ora nel museo di Montpellier, rappresentante il *Martirio di un Santo vescovo;* forse quella ricordata dal RIDOLFI in Sant'Jacopo di Murano.

1595, 14 aprile — «Per tanti contadi al eccellentissimo Palma per le terlise delli quadri, ch'ha d'andare da dritto il choro ducati 10».

1595, 4 giugno — «... al signor Giacomo Palma per azuro messo al quadro ultimo messo da dritto il Choro».

1595, 16 novembre — «... al ecc.mo Palma per azuro ch'è andato nelli doi quadri da dritto il choro ducati 9».

I pagamenti si riferiscono ai tre quadri del coro dei Crociferi, con l'*Andata al Calvario*, la *Crocifissione*, e la *Discesa al Limbo* (Cfr. HADELN, note al RIDOLFI).

1595 — Data di una pala d'altare nella parrocchiale di San Rocco a Spinone dei Castelli (Bergamasco), rappresentante un *San Francesco*.

1619, 17 agosto — Il Palma da Venezia scrive a Camillo Giordani agente del duca d'Urbino, informandolo che la pala è già terminata e che sta preparandone la spedizione.

1619, 4 settembre — Vengono pagati a Giustiniano Bartoli tesoriere del duca d'Urbino 118 scudi e 50 bolognini « per altrettanti rimessi da lui a Venetia » al Palma, e per le spese di trasporto e gabella della pala.

Il primo documento è pubblicato dal CALZINI (in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1901), e riferito all'*Annunciazione* di Sant'Agostino di Pesaro, perchè l'originale della lettera si trova nella Oliveriana di Pesaro; il secondo è pubblicato dallo SCATASSA (in *id.*, 1904) e riferito alla pala del duomo di Urbino, rappresentante l'*Imperatore Eraclio che porta la Croce.* È evidente però che riguardano entrambi la medesima opera.

1627, 1 aprile — Jacopo Palma, sano di corpo e di spirito, fa testamento, chiedendo di essere sepolto nella tomba che si è fatto fare nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Ricorda la figlia Giulia, maritata a Giovan Antonio Pretti, e l'altra figlia Chiara, che viene nominata esecutrice del testamento, e maggiormente beneficata perchè vedova, malata, senza risorse, e con un figlio a suo carico; a quest'ultimo, che si chiama Giacomo, destina tutto ciò che appartiene all'arte, purchè si dedichi alla pittura e prenda il nome della famiglia Palma. Altri eredi sono Giacomo Alborello suo allievo (ricordato anche dal RIDOLFI) e Maria Miona sua domestica, il cui figlio sta presso di lui ad apprendere l'arte. Nomina infine Domenico Tintoretto, al quale, in ricordo della loro stretta amicizia, lascia quattro disegni da scegliere a suo piacere (Cfr. R. DE MAS-LATRIE, in *Gaz. des Beaux-Arts*, 1867).

1628 — Muore in Venezia Jacopo Palma, di catarro, secondo il RIDOLFI, e viene sepolto in San Giovanni e Paolo.[1]

---

[1] Bibliografia su Jacopo Palma il Giovane: BOSCHINI M., *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia, 1674; BALDINUCCI F., *Notizie dei professori del disegno*, Firenze, 1846; RIDOLFI C., *Le Meraviglie dell'Arte*, ed. D. von Hadeln, Berlino, 1924; FEDERICI D. M., *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia, 1803; LANZI L., *Storia pittorica d'Italia*, Milano, 1825; R. DE MAS-LATRIE, *Le testament de Jacopo Palma le jeune*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1867; FRIZZONI G., *Opere di pittura venete lungo la costa meridionale dell'Adriatico*, in *Bollettino d'Arte*, 1914; LORENZETTI G., *Venezia e il suo estuario*, Milano, s. d.; *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, I, *Provincia di Bergamo*, Roma, 1931.

* * *

Al declivio del secolo XVI, quando l'età d'oro dell'arte veneziana stava per chiudersi, Jacopo Palma Giovane assunse il grado di caposcuola, o almeno di rappresentante più tipico dell'eclettismo veneto, diretto a fondere in un genere di pittura facile e appariscente, tutto abilità meccanica, gli insegnamenti di Tiziano, del Tintoretto, del Veronese, dei Bassano. Alle due prime fonti si attiene principalmente questo fondatore del manierismo veneziano, che si diffuse anche oltre Venezia, a Firenze, dove fu principalmente portato dal Ligozzi, a Roma da Giuseppe Porta detto Salviati e da Federigo Zuccari, a Napoli, nelle pitture di Fabrizio Santafede.

Tra le prime sue opere in Venezia fu probabilmente la tela della Sala del Maggior Consiglio, raffigurante il *Papa che permette ad Ottone di recarsi presso il Barbarossa, suo padre, a trattar di pace* (fig. 102); ivi il pittore, di recente ritornato da Roma, sembra prendere a guida il Fiorentino venuto dalla scuola di Francesco Salviati ad acclimatarsi in Venezia, Giuseppe Porta, che dal maestro prese il nome. Il Palma è ancora un principiante che trattiene architetture e figure entro compassate guide verticali, e appena nel gruppo di curiosi sopra e intorno al bancale in angolo a destra osa qualche ardimento di scorci, qualche gioco articolato di piani, qualche contrasto tintorettesco d'ombra e luce. Cominciano ad apparire nelle teste degli assistenti alla scena le sue tendenze verso il ritratto, e nel capriccioso chiudersi della gran conchiglia di un manto attorno la figura di Ottone, la sua tendenza verso la libertà decorativa del barocco.

Il tintorettismo, assai limitato in questo dipinto, si estende a tutta la scena dell'*Assalto dei Crociati a Costantinopoli* (fig. 103), nella stessa sala del Palazzo Ducale, rivelandosi, piuttosto che nei tipi delle figure e nel modellato, nello studio di raggiungere un effetto luministico mediante grovigli di filamenti luminosi, con metodo grafico, minuto e disinvolto insieme, da Parenzano del tardo Cinquecento.

Fig. 102 — Venezia, Palazzo Ducale: Sala del Maggior Consiglio.
J. Palma il Giovane:
Il Papa permette ad Ottone di recarsi presso il padre Barbarossa per trattare la pace.
(Fot. Naya).

Quando invece il Palma Giovane dipinge *San Bartolomeo flagellato da manigoldi* (fig. 104) per la chiesa dedicata a questo Santo in Venezia, si presenta sicuro costruttore e forte interprete del Tintoretto. Tiziano è presente nella figura del Santo e nell'angiolino che scende a volo verso il martire, ma il Robusti è fonda-

Fig. 103 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.
Jacopo Palma il Giovane: *I Crociati, capitanati dal Doge, assalgono Costantinopoli.*
(Fot. Naya).

mento a quest'opera, dove il pittore, applicando con indiscutibile maestria il partito tintorettesco di moto e rilievo mediante luce, si vale, per costruir in profondità lo spazio, di un libero gioco d'angoli tra architetture e figure. Il Tintoretto della grande *Crocefissione* di S. Rocco era soprattutto negli occhi del Palma quando eseguiva questo forte esempio della sua maniera giovanile, ove le forme arrotondate risaltan dal fondo senza i fremiti luminosi del Maestro, con distacchi di luce e ombra, densi, presecenteschi, mentre il color delle carni rimane tizianescamente acceso.

Anche nel *Martirio di San Lorenzo*, in San Giacomo dell'Orio, l'arte giovanile del Palma si esprime con la gran forza dei risalti plastici. La figura del Santo sulla graticola emerge con distacco

Fig. 104. — Venezia, Chiesa di San Bartolomeo.
Jacopo Palma il Giovane: *S. Bartolomeo bastonato dai manigoldi.*
(Fot. Fiorentini).

scultorio dall'ombra, e il contorno lunato le infonde un'espressione di vitale armonia. La melma d'oro del Tintoretto si fa brunita nelle membra del Martire.

Verso le morbidezze tizianesche ritorna il Palma nell'Oratorio dei Crociferi, in due composizioni relative alla *Storia dell'Ordine*, la sua fondazione decisa dal pontefice Anacleto (fig. 105) e la consegna del Breve fatta dal pontefice Paolo IV all'ambasciatore veneziano. Entro ben costrutti e ariosi scenarii le figure e i gruppi si dispongono con spontanea misura, con naturalistica semplicità di posa, con garbo, in un'atmosfera blanda, che appena, nella seconda composizione, trae qualche accento luministico, di tintoretteschi tremolii, dalla profondità accresciuta dell'ombra.

La tendenza verso il ritratto, notata nella composizione storica della sala del Gran Consiglio, qui s'afforza, si fa più cosciente e più schietta, nei mansueti aspetti dei personaggi intorno a Papa Anacleto, nello stesso papa, che par ricordare i lineamenti del Giulio II raffaellesco, e nell'energico profilo del prelato seduto in angolo a sinistra. Nè forse fu estraneo il ricordo delle Stanze di Raffaello a questa composizione chiara, misurata e tranquilla, dove il Palma spettacoloso e rumoroso si fa bonario e garbato narratore. Alquanto più mossa, più viva, più agitata nei gesti e nel frecciar delle luci, è la *Consegna del Breve* (fig. 106), con ritratti notevoli per acute accentuazioni realistiche, specialmente la figura del prelato che discorrendo si volge al suo vicino in piglio vivace e quasi aggressivo, e le due di Crociferi inginocchiati in angolo a sinistra, degne di Alessandro Vittoria. Singolare è anche lo sfondo di strada con la chiesa dei Gesuiti, dietro i due confratelli che valicano la soglia accompagnati dalla malinconia del crepuscolo. Il lirismo dei paesisti veneziani qui s'approfonda nell'arte del maggior manierista di Venezia.

Simili caratteri di spontaneità realistica e di semplicità narrativa, che distaccano il pittore dell'Oratorio tanto dalla tradizione eroica di Tiziano come dal mondo fiabesco del Tintoretto, si ritrovano negli affreschi raffiguranti episodi del Doge Pasquale Cicogna, protettore dei Crociferi. Non estraneo a questa tendenza è l'influsso dei Bassano, come si vede nelle due figure di vecchie

Fig. 105 — Venezia, Oratorio dei Crociferi.
J. Palma il Giovane: *Il Pontefice Anacleto fonda l'Ordine dei Crociferi.*
(Fot. Fiorentini).

dell'Ospizio presentate da un Crocifero al doge che inoltra verso l'oratorio (fig. 107), e anche nel paggetto inginocchiato dietro il doge, che nell'interno dell'oratorio riceve l'annuncio della sua nomina (fig. 108). Dalla tizianesca reggia del sole e dagli splendori del firmamento tintorettesco l'arte veneziana par venga a riposarsi in un rifugio familiare tranquillo, ove spiri un'aura quasi fiamminga di schietta e placida intimità. Questa è l'impressione che noi riceviamo dal taglio pittoresco dello sfondo architettonico e dalle immagini attorno alla figura mansueta del novello doge, i chierici paffuti, i personaggi dell'Ordine tratti con immediatezza dalla vita.

Capolavoro di questa bella serie pittorica è la composizione del *Doge Cicogna assistente nell'oratorio alla Messa,* mentre il sacerdote presenta l'ostia sacra a una vecchia dell'Ospizio (fig. 109). Il taglio semplice della scena, l'ingenua vivacità della mimica, la rudezza incisiva dei ritratti, l'accentuazione luministica, risultano a un insieme di palpitante vita pittorica. Il composto autore dei primi quadri, fattosi impaziente, si abbandona alla gioia del disordine pittoresco: arruffa leggermente la tovaglia sulla mensa d'altare, cincischia il camice bianco e il fiorito piviale del sacerdote, acciacca i veli pesanti delle pie donne; presenta con rapidità impressionistica, di sghembo, i candelieri, il Crocefisso, un angolo della pala. Dai fasti di S. Marco entriamo col Palma in un angolo di chiesetta campestre, rallegrata da vasi di fiori sul grigio delle pareti, popolata di semplici donne del popolo, cui tutto s'intona, anche la mite fisionomia del doge. Il modellato stesso dei volti, ricercati in ogni piega della cute da un segno incisivo, rivela una sensibilità acuta e nuova.

L'intimità e la semplicità delle composizioni relative ai fasti dell'Ordine dei Crociferi, si ritrovano, con più morbido impasto di colore, in un quadro della raccolta Querini Stampalia, che è un altro capolavoro della giovinezza di Jacopo Palma (fig. 110). Rappresenta *San Nicola che dona alle tre fanciulle povere le palle d'oro.* Il quadro di genere, con poetica semplicità attuato nella composizione del doge Cicogna che assiste alla Messa, qui, nel-

Fig. 106 — Venezia, Oratorio dei Crociferi.
J. Palma il Giovane: *Paolo IV consegna il breve all'ambasciatore di Venezia.*
(Fot. Fiorentini).

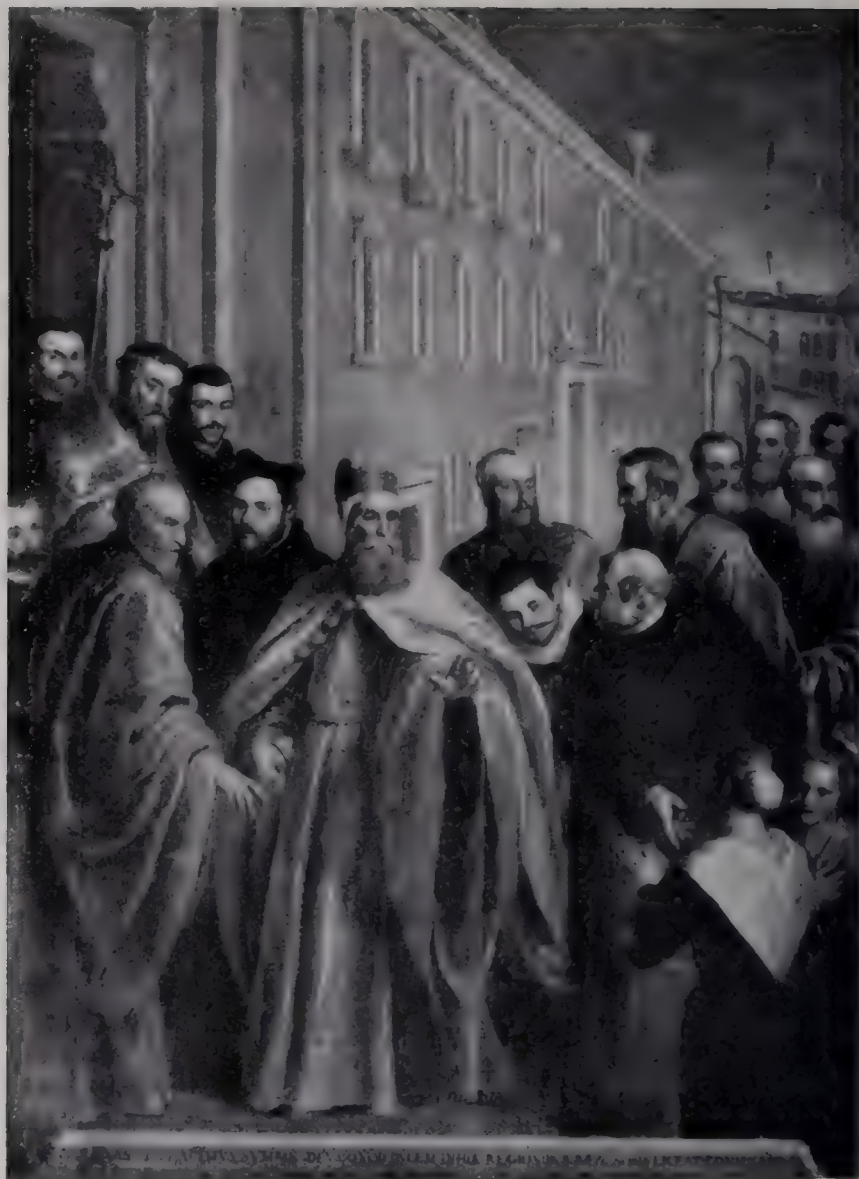



Fig. 107 — Venezia, Oratorio dei Crociferi.
J. Palma il Giovane: *Il Doge visita il convento dei Crociferi.*
(Fot. Fiorentini).

l'ombra invadente, si colora di tinta romantica. In primo piano, a sinistra, un gruppo di tre giovani donne si raccoglie sotto il lume di una lucernetta ad olio; nel fondo, a destra, in linea dia-

Fig. 108 — Venezia, Oratorio dei Crociferi.
J. Palma il Giovane: *Il Senatore Cicogna riceve l'annuncio della nomina a Doge.*
(Fot. Alinari).

gonale che suggerisce profondità, un vegliardo è chino sopra un libro, la guancia sulla mano, in un sopore doloroso. Una candela fioca sul tavolo illumina a sprazzi il volto e la mano del

vecchio, misteriosamente. Nel fondo della stanza, a destra, s'apre una porta sul buio, mentre nel vano di una finestrella s'in-

(Fig. 109 — Venezia, Oratorio dei Crociferi.
J. Palma il Giovane: *Il Doge Cicogna assiste alla Messa nell'Oratorio.*
(Fot. Alinari).

travvede, nell'ombra notturna, il Santo in veste rossa, chino verso la stanza, con una palla nella destra. Un barlume fievole accenna il contorno degli omeri; anche la luce dell'alone

Fig. 110 — Venezia, Collezione Querini Stampalia.
J. Palma il Giovane: *S. Nicolò soccorre le figlie di un Gentiluomo caduto in povertà.*
(Fot. Fiorentini).

è quasi spenta. Le tre fanciulle, due sedute, una in piedi, strette una all'altra come per comunicarsi in un sussurro gli agitati pensieri, commentano con gesti teatrali l'incertezza del domani e la tristezza del vecchio.

La luce è fioca; le tinte scolorano; la grana dei tessuti è soffice e corrosa; aurate, come di vecchio bronzo, le carni pallide. Vi è qualcosa di bassanesco nello sfilarsi dei veli alla luce e nella domestica intimità della scena, più che nel Bassano profonda. Il colore, soffocato, conserva la sua preziosità sensuale, specialmente nel grigio aurato della fanciulla in piedi. Il grigio domina nell'atmosfera schiarata da bagliori. E un soffio di pathos prerembrandtiano par aleggi nel fondo, nel sussurro dell'ombra appena dispersa, intorno alla figura dolorosa del vecchio, dal riverbero di una candela. Romantico è anche il colore, consunto, logoro, come spento dalla tenebra notturna.

Appena successiva a questi capolavori del Palma è la celebrazione, nel soffitto della Sala del Gran Consiglio, di *Venezia incoronata dalla Vittoria* (fig. 111), massimo sforzo del pittore verso l'effetto scenografico-decorativo. L'immagine della città appare sopra gradinate e sopra un elevato piedistallo, alta sul cielo, tra grandi colonne scanalate alla Veronese, sotto l'ampia cerchia di un baldacchino. Trofei d'armi sono ammucchiati ai suoi piedi sopra il magnifico tappeto che copre i gradi del trono, e formano a Venezia regina un piedistallo ferreo. Davanti a lei è una folla d'armati con stendardi. Di fianco son gruppi di prigionieri, uno di essi calpestato da un guerriero; al di sotto, sopra una specie d'architrave che regge la scalea, un'altra schiera di vinti, e, sull'ultimo grado, un trofeo d'armi.

Par che Venezia vittoriosa, Amazzone reduce dalle tempeste, sia tratta da schiere d'armati sopra un carro di trionfo e con sè trascini la folla dei prigionieri. Gli stendardi la precedono, come vele spiegate dal vento della vittoria; segnan la via al trionfo le nubi cariche di sole. Tutto concorre alla magnificenza dell'apparato; gli stessi prigioni, alcuni dei quali non immemori dei

Fig. 111 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.
Jacopo Palma il Giovane:
Venezia sovrana, incoronata dalla vittoria, accoglie popoli e province soggette.
(Fot. Anderson).

nudi della Sistina, hanno soltanto funzione architettonica e decorativa nella costruzione corrusca.

L'influsso di Tiziano appare nel modellato ampio e morbido delle figure, quello di Paolo Veronese nella sonorità dell'insieme decorativo; Jacopo Robusti insegna al pittore a cercar l'effetto nel rotear concorde dei tortili corpi, del baldacchino e delle bandiere. Si riconosce persino, in quest'opera, il ricordo dei fregi guerreschi di Polidoro, secondo il Ridolfi ammirato e studiato dal Palma, « piacendogli molto quella maniera perchè si approssimava (diceva egli) allo stile veneziano ». I tre nudi schiavi, nella schiera di prigionieri in basso, staccano a tutto tondo dalla base marmorea, con la potenza di definizione plastica che s'annuncia fin dalle opere giovanili del Palma Giovane.

Anche nello scomparto di soffitto raffigurante la *Conquista di Padova per opera dei Veneziani in guerra contro le truppe dei Collegati di Cambray* (fig. 112), il pittore mira a un largo e pomposo effetto decorativo, di spirito secentesco e potrebbe dirsi spagnolesco, mentre nell'altro scomparto, raffigurante la *Battaglia navale sul Po contro le milizie di Filippo Maria Visconti* (fig. 113), traduce il fragore della battaglia con strappi di luce alle cortine di fumo e alle nubi tenebrose. Il Tintoretto gli insegna ad aggrovigliar le figure balenanti nell'ombra, a scatenar la bufera dalle cose e dagli uomini; ma anche qui le forme arrotondate e la sonorità degli effetti fanno del Palma un precursore veneziano della pittura barocca. L'effetto culmina nell'immagine del soldato sull'albero, modellata a piani sommari nel libero spazio da contrasti di luce e d'ombra, intensi, repentini.

Tiziano e Tintoretto insieme danno elementi al Palma Giovane, quando compone la grande rosa di colore dell'*Assunta con gli angioli* nell'ottagono del soffitto all'Oratorio dei Crociferi (fig. 114), ed, entro rettangoli, i bellissimi gruppi di *Angioli musici* (fig. 115), concepiti con slancio entusiastico degno di un Melozzo del tardo Cinquecento. Le carni brune or s'inargentano, come nella testa dell'angelo in profilo sfuggente, ora, come nel tubicine, divampano; e tra gli argenti delle vesti e il lume d'oro

Fig. 112 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.
J. Palma il Giovane: *Andrea Gritti, **vinte le truppe** dei Collegati di Cambray rientra in Padova, e vi ristabilisce il dominio della Repubblica.*
(Fot. Anderson).

delle nuvole arde il cupo fuoco dei rossi. Dappertutto l'intonazione è calda a un tempo e sobria, con lo splendore perlaceo di qualche bianco qua e là.

Il periodo di massima tensione verso l'effetto decorativo sta per chiudersi nell'arte del Palma, come si è ormai chiuso

Fig. 114 — Venezia, Oratorio dei Crociferi.
Jacopo Palma il Giovane: *l'Assunta*.
(Fot. Naya).

quello delle tranquille e schiette composizioni realistiche: già nell'*Assunta* dei Crociferi gli angioli acrobati han qualche posa grottesca e squilibrata, e nella grande tela della sala del Senato in Palazzo Ducale, raffigurante *I dogi Lorenzo e Girolamo Priuli in orazione* (fig. 116), le figure sparse nello spazio son collocate con studio meccanico, automatici i gesti degli angioletti, enfatico quello del San Girolamo, che richiama un particolare dell'ultima

pala del Vecellio, finita da Jacopo. Tipica del Palma è la colorazione di Santo Stefano, in quel pallore cereo e luminoso di carni, mentre a Tiziano, che in questa composizione ha il predominio, risale lo sfondo paesistico e la gamma di colore delle vesti dogali.

La sola opera dove il Palma, liscio di superfici anche nel dar termine all'ultima pittura del Vecellio, dimostri di seguire, e di portare anzi all'estremo, sin quasi al dissolvimento, la tarda

Fig. 115 — Venezia. Oratorio dei Crociferi. Jacopo Palma il Giovane: *Angeli*. (Fot. Fiorentini).

maniera pittorica del grande maestro, è il *Crocefisso con la Maddalena*, nella Ca' d'Oro (fig. 117), pittura d'eccezione in tutta la vita artistica del maestro. Il dipinto è stato direttamente eseguito sul reticolato della tela, senza imprimitura, e questo in parte ci spiega l'effetto insolito.

Sul cielo greve, plumbeo, quasi nero, fiammeggia come cero ardente il Cristo intriso d'oro. Il velo bianco di Maddalena, le trine bianche sul petto, spumeggiano d'argento: par che la bufera turbini nell'aurea figura cerchiata dal manto rosso tizianesco e vestita di tela d'oro.

Il gesto enfatico della Maddalena ha qualche consonanza con i teatrali accenti del Baroccio nella *Santa Michelina* del Vaticano, e il senso di panico che avvolge il Cristo e il paese fa pensare ai Crocefissi del Van Dyck. Nel prendere a modello pittorico,

Fig. 116. - **Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Senato.**

Jacopo Palma il Giovane: *I Dogi Lorenzo e Girolamo Priuli, assistiti dai loro Santi Patroni, intercedono dal Redentore la liberazione di Venezia dalla carestia e dalle pestilenze.*

(Fot. Anderson).

direttamente, l'ultimo Tiziano, il Palma Giovane rimane sempre, avanti tutto, un manierista precursore del Seicento. Come spugna

Fig. 117 — Venezia, Ca' d'Oro. J. Palma il Giovane: *Crocefisso.* (Fot. Böh.n).

il colore granoso s'imbeve di luce; si polverizza nell'aurata atmosfera.

Superiore a questo è il *Crocefisso* del Museo di Padova, entro

una magnifica cornice barocca, che par disegnata dal Vittoria (fig. 118). Nel piccolo ovale, il Crocefisso s'innalza, face ardente, sopra un paesaggio di tempesta. Le nubi fosche invadono il cielo,

Fig. 118 — Padova, Museo Civico. Palma il Giovane: *Crocefisso*. (Fot. Fiorentini).

spinte dalla bufera; e sulla terra quasi sommersa nell'ombra pochi alberi s'incurvano come antenne di navi in balìa dell'onda. Dietro la testa del Cristo, che s'inabissa fra le tenebre, l'alone

scoppia in razzi a croce. Impressionistico è il modellato a tocchi incandescenti fra l'ombra: Cristo cadavere si eleva nel cielo in tempesta, e tra i guizzi di luce par si desti a una vita misteriosa. Il brivido tragico della scena, il modellato impressionistico, che sprigiona da un fermento di luce, il colore quasi monocromo, limitato ad una gamma di grigi e di gialli, preludono alle violente fantasie del Magnasco, suscitatore di vita pittorica nella Venezia del pieno Seicento.

Invece nel *S. Sebastiano* di Casa Lazzaroni (fig. 119), condotto a termine con estrema cura, il Palma, superbo modellatore del torso ignudo, ritorna alle sue accurate rifiniture. Qui il gigantismo michelangiolesco delle forme in risalto sul fondo di grigia muraglia non allontana il pittore dal senso edonistico della nudità morbida e della molleggiante posa, cui risponde un paese leggiero, a masse quasi liquide di luce dorata. Il martire cristiano, che par ispirato nella posa ai prigioni di Michelangiolo, si trasforma in sorridente Narciso.

Prossima alle pitture del Palma nella sala del Senato e all'ottagono dei Crociferi è la tintorettesca composizione del Museo Civico di Udine (fig. 120), raffigurante *San Marco che consegna lo stendardo a Sant'Ermagora,* non senza qualche spunto veronesiano negli angioli che fan grotta alla Vergine col bimbo e nel vaso di spighe e pampini posato sul davanzale. È tuttavia una imitazione affatto esterna, di semplice motivo decorativo: nessun riflesso del colore di Paolo giunge alla pittura densa d'ombre, cruda nei risalti.

Il volto diafano della Vergine nella *Preghiera dei dogi* si rivede nella *Visitazione* della chiesa di S. Maria Zobenigo (fig. 121), con figure giganti invadenti lo spazio. San Giuseppe contro luce e un'ancella sulla soglia della casa arginano il gruppo ondeggiante di Maria e di Elisabetta. In primo piano siede un mendico presso una scodella di maiolica e due pani; un musulmano si china a parlargli.

La composizione è alquanto confusa, ma come idealizzata dalla luce che muore nel cielo entro i veli biancocilestri, bianco-

rosati delle nubi e si raccoglie sul gruppo delle donne, nel pallor trasparente della testa di Maria, nel suo turbantello bianco, nel

Fig. 119 — Nizza, Collezione Lazzaroni.
J. Palma il Giovane: *San Sebastiano.*
(Fot. Fabbri).

violetto della veste che par sciogliersi alla luce. In basso un tocco d'argento s'incrosta nella scodella, dipinta con gusto sensualistico che vien dal Bassano e volge verso la scuola carraccesca.

Fig. 120 — Udine, Museo Civico. J. Palma il Giovane: *S. Marco consegna lo stendardo a S. Ermagora.*
(Fot. Alinari).

Fig. 121 — Venezia, Santa Maria Zobenigo.
J. Palma il Giovane: *Visitazione*.
(Fot. Fiorentini).

Delicato è il colore, il pallido viola della veste di Maria che ingialla alla luce, il verde di Elisabetta come d'olio d'oliva.

Vicina a questa pittura, nel molle spessor dei tessuti e nella rotondità del modellato, è l'*Assunta* della chiesa di San Giuliano (fig. 122), ove il Palma liberamente s'ispira all'altra di Tiziano nella Cattedrale di Verona, disgregandone l'appassionata armonia e riempiendo di macchinose forme lo spazio che, libero nell'*Assunta* del Vecellio, squillava, con i riflessi delle nuvole e delle ardenti figure, le voci dell'addio. Anche la bella unità delle composizioni dei Crociferi e del soffitto alla Sala del Gran Consiglio, viene a mancare al quadro di San Giuliano, ove gli atteggiamenti sono meccanici, retorico il gesto della Vergine, disordinati i moti dei putti. Il colore, sotto l'influenza dell'*Assunta* di Tiziano, non ha qui le tinte appassite proprie del Palma Giovane, ma è caldo, acceso come da un riflesso di tramonto che s'impasti nelle carni e nelle stoffe morbide.[1]

Nel settembre del 1591 era compiuto il pagamento per il *Cristo flagellato* sopra la porta d'ingresso dei Crociferi (fig. 124), ove la contaminazione di modi tintoretteschi e romani fa cadere il Palma in convenzionalismi, in ricerche di meccanici contrapposti e bilanciamenti. A destra s'innalza un angolo di palazzo sansovinesco, pesante, massiccio, non alleggerito dall'aria; a sinistra, dietro le agili arcate del loggiato, è una rotonda palladiana. Tutta la spontaneità del primo ciclo di pitture ai Crociferi vien meno, come la gran foga decorativa di quelle nel soffitto di Palazzo Ducale.

Anche nel *Trasporto di Cristo alla tomba* (fig. 125), fra i ricordi dominanti del Tintoretto e quelli parziali del Vecellio, tornano a galla impressioni romane, tanto che il Cristo, entro l'amaca del sudario come nella *Deposizione* di Tiziano al Louvre, lascia scorgere, nell'atteggiamento ritmico e composto, qualche traccia

---

[1] Vicina a queste due opere, con accentuazione di arrotondamento formale e di morbidezza plastica, è la *Natività* della Galleria di Monaco (fig. 123), ove, pur ricordando il tardo Tiziano, specialmente nella figura di vecchio in ginocchio, e il Tintoretto, e anche Jacopo da Ponte, il Palma Giovane sembra preparare un manierismo secentesco tipo Luca Giordano.

di modi raffaelleschi, e sul paesaggio par sia trascorso il desolato soffio desertico dei paesi di Michelangelo alla Sistina. Persino qualcosa del Correggio sembra scorgersi nel dilagar delle vesti sul corpo di Maria, nella grande ombra che accerchia il cavo degli occhi dolorosi, anche in quel cadenzato abbandonarsi delle membra sfinite. Vigorosi sono i due ritratti di personaggi dietro il Cristo, e vittorieschi come i primi dell'Oratorio; ma la solennità della posa statuaria bruscamente interrompe il ritmo della composizione. E anche qui l'unità spontanea delle opere prime viene meno per lo studio di tutto spiegare, di tutto mettere in evidenza: persino lo sforzo meccanico delle mani di San Giovanni, che stringono il lenzuolo come entro morse. Solo in qualche particolare si mantien desta la sensibilità del pittore: in quel fluir elegiaco di luci e di linee dalla Vergine seduta al morto Cristo, e nel ritratto di vecchio in piedi, al centro del quadro, con lo sguardo intontito dal dolore.

Prossima di tempo a quest'opera è la *Natività di Maria* nella chiesa di San Trovaso (fig. 126), affine alla *Deposizione* per moduli formali e pacato senso luministico. Alla dolce intonazione grigio aurata s'accorda la calma della scena, che ha il suo centro nell'amorevole gruppetto di donna e bambina, e che trae largo respiro di spazi dalla striscia di pavimento fuggente tra l'arco delle figure e la porta aperta. Lieve e alquanto preziosa è la trama compositiva del quadro, con immagini disposte a ghirlanda; ma tutta la spontaneità del Palma autore dei quadri di genere ai Crociferi riappare nella macchietta di donna che esce dalla porta in un fruscìo di crepuscolari penombre.

Nella tela raffigurante *Il doge Zeno con la moglie e un gruppo di senatori davanti a un gruppo di Crociferi e di vecchie dell'ospedale* (fig. 127), il Palma torna a spiegare il suo acume, la forza realistica dei suoi ritratti. Il senatore che presso il doge tiene il cartello con la scritta par copiato da qualche serie marmorea di Alessandro Vittoria; e brani di vita son le teste delle donne nell'angolo a destra del quadro. Ma nella parte superiore, ove appare Cristo volante in un vasto alone, tra una gloria d'angeli,

Fig. 122 — Venezia, Chiesa di S. Giuliano.
J. Palma il Giovane: *l'Assunta*.
(Fot. Fiorentini).

il Palma Giovane torna all'enfasi, allo spettacolo, al meccanico barocchismo dell'*Assunta*: la calma rassegna dei personaggi determinati con acuto spirito realistico, senza collettiva unità,

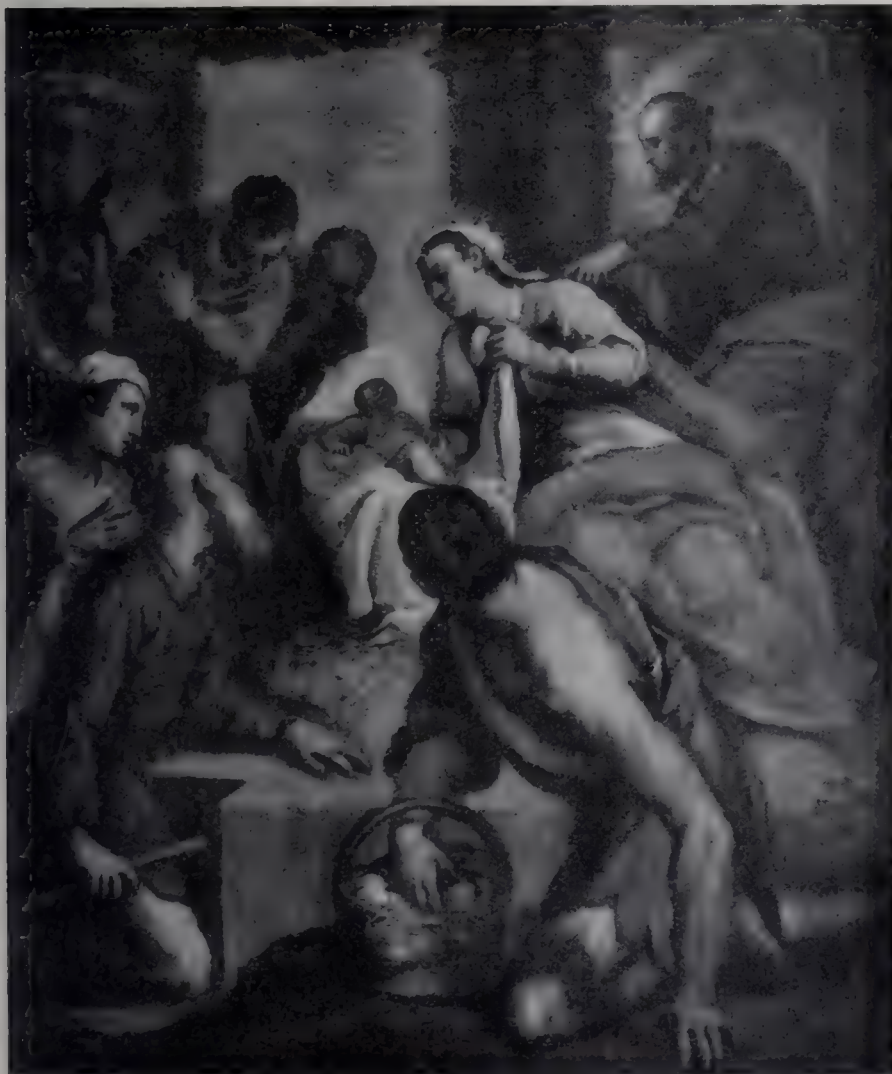



Fig. 123 — Monaco, Antica Pinacoteca. J. Palma il Giovane: *Natività di Gesù*. (Fot. Hanfstängl).

rimane del tutto estranea al clamoroso apparire del Cristo benedicente, che ripete, sì, il volo sbieco del Cristo risorto di Jacopo Tintoretto nella scuola di San Rocco, ma si ritaglia duramente,

nel suo slancio di sventolante bandiera, sulla cruda luce dell'alone.

Si compiacque, il Palma Giovane, di questa sua trovata di slancio automatico, e ripetè il Cristo stendardo nell'*Autoritratto*

Fig. 124 — Venezia, Oratorio dei Crociferi.
J. Palma il Giovane: *la Flagellazione di Cristo.*
(Fot. Alinari).

di Brera (fig. 128), ove presenta se stesso in atto di dipingere una Resurrezione. Il colore è torbido e greve, ma l'effetto a sorpresa è raggiunto con arrogante facilità nel ritratto, che alla grandezza eroica di quelli di Tiziano, alla vita soprannaturale degli altri del Tintoretto, sostituisce un piglio decorativo appariscente e plebeo, un fare di bravata, spavaldo. Quel modo di

Fig. 125 — Venezia, Oratorio dei Crociferi. J. Palma il Giovane: *Deposizione*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 126 — Venezia, Chiesa di S. Trovaso.
J. Palma il Giovane: *Natività di Maria.*
(Fot. Fiorentini).

presentar la figura e i suoi attributi pittorici trasforma l'autoritratto denso di ombre, arditamente mosso, in un cartello barocco.

Ormai il Palma Giovane cerca soprattutto gli effetti decorativi; e li ottiene trasformando in barocca cimasa il trofeo di

Fig. 127 — Venezia, Oratorio dei Crociferi.
J. Palma il Giovane: *Il Doge Zeno e il Salvatore in gloria.*
(Fot. Alinari).

Cristo e degli angeli (fig. 129) nel *Giudizio finale* della Sala dello Scrutinio in palazzo dei dogi (fig. 130), la parte migliore dell'aggrovigliata e superficiale composizione. Spento ogni soffio drammatico, rimane la novità di quel motivo ornamentale, libero e capriccioso, come di sovrapporta modellato da qualche agile stuccatore secentesco per l'interno di un tempio sfarzoso di marmi, popolato di statue.

La tendenza di Jacopo verso il barocco può vedersi anche nell'interpretazione da lui data agli schemi tintoretteschi del Paradiso, componendo il grande bozzetto dell'*Assunta* nella raccolta

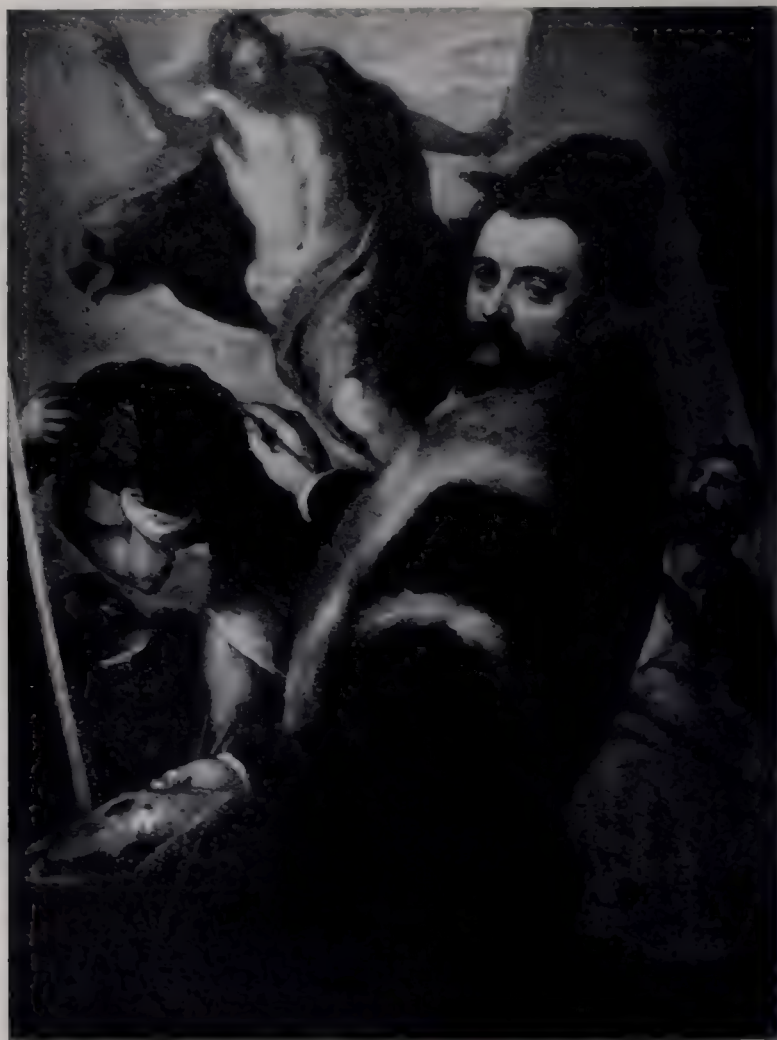



Fig. 128 — Milano, Brera. J. Palma il Giovane: *Autoritratto*. (Fot. Alinari).

Querini Stampalia (fig. 131). In tutta la composizione si sente l'enfasi, la ricerca dello spettacolo nell'acrobazia dei movimenti e nei contrasti d'ombra e luce. La sostanza cromatica del Tintoretto è diventata fangosa nei corpi in ombra; di gesso nelle

Fig. 129 — Venezia, Sala dello Scrutinio.
Jacopo Palma il Giovane: *Cristo e gli Angeli* (particolare del *Giudizio Finale*).
(Fot. Anderson).

Fig. 130 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio.
J. Palma il Giovane: *il Giudizio Universale.*
(Fot. Anderson).

Fig. 131 — Venezia, Collezione Querini Stampalia.
J. Palma il Giovane: Bozzetto per una composizione dell'*Assunta*.
(Fot. Fiorentini).

bianche larve dei beati più lontani, sommersi da luce. È il regno dell'iperbole, il trionfo del linguaggio barocco nel suo più comune significato. La maestà dell'*Assunta* di Tiziano, l'impeto drammatico di quelle del Tintoretto, non bastano al pittore avido di effetti squillanti, di spettacolosi macchinari scenici.

Egli spalanca davanti agli occhi degli Apostoli la visione tumultuosa del Paradiso, traversata dal gruppo del Redentore e della Vergine come da una raffica umana. L'appassionata profondità delle composizioni di Tiziano e del Tintoretto vien meno nell'effetto teatrale, messo in evidenza dalla bravura di una pennellata rapida e spavalda.

Dove il Palma spiega grandezza immaginativa è nella parte inferiore, nella zona ristretta che accoglie, ai lati del sepolcro veduto frontalmente come un altare, i gruppi degli Apostoli; più in basso, negli angoli, le tronche figure di San Gregorio e di San Girolamo; nel mezzo, seduto sui gradi del sepolcro, un Apostolo isolato, col volto sfuggente nell'ombra, fisso verso la visione del Paradiso. Nel San Girolamo ignudo sopravvive il ricordo di Tiziano: gocce di luce stillano da una sua spalla come cera da una candela ardente, il volto aguzzo s'appunta al sepolcro. Il tumulto dei cori celesti accentua la grandiosa unità della scena che si svolge sulla terra, e la posa trasversa dell'Apostolo seduto riecheggia nella nube lontana, orlata d'argento. Sulla veste, di un giallo scolorito, squilla un colpo di sole gettato da poche sprezzanti pennellate: l'orecchio disegna sulla testa in ombra, a profilo sfuggente, una falce sanguigna, al modo dei caravaggeschi. Il resto della figura è tenebroso. Tutta la scena è avvolta nell'ombra, e le scarse luci, i gesti cadenzati, squillano come annunci di tempesta nell'aere scuro. Un fazzoletto, nella mano di un Apostolo, abbaglia, come di calce viva. Tutto l'effetto è ottenuto con l'ombra e con la luce: l'azzurro del cielo si estingue dietro una cortina grigia di nubi; scoloran le tinte nell'atmosfera polverosa, traversata da lampi, come da grida improvvise nel silenzio notturno. Il barocco non è più nello scompiglio dei moti, ma nella veemenza e nella brevità delle luci, nella dominatrice

spazialità dei gesti, nella sintesi raggiunta dell'effetto pittorico e plastico.

I motivi a ripetizione si affittiscono sempre più nell'arte del Palma Giovane, ormai paga di effetti sonanti e superficiali. Riap-

Fig. 132 — Venezia, Palazzo Ducale. Sala del Senato.
Jacopo Palma il Giovane:
Il Doge Pasquale Cicogna, assistito da S. Marco, indica ai Veneziani il Salvatore
(Fot. Naya).

pare il Cristo — bandiera nella composizione della Sala del Senato relativa al doge Cicogna (fig. 132), che qui si presenta in gran pompa, tra gruppi di gonfie immagini allegoriche.

Ed ecco riapparire il gruppo della *Pace* e della *Giustizia* abbracciate nel fondo di questa scena commemorativa del doge Cicogna, in un quadro della Galleria estense di Modena (fig. 133),

migliore e forse di poco antecedente, con un paesaggio squallido che rammenta alquanto il fondo della *Deposizione* ai Crociferi, e che raggiunge qualche effetto decorativo mediante strappi di luce e d'ombra sulle due immagini e nel cielo. Come nel quadro del doge Cicogna, e come sempre nelle opere del Palma Giovane,

Fig. 133 — Modena, Galleria Estense.
J. Palma il Giovane: *la Giustizia e la Pace.*
(Fot. Anderson).

le figure son turgide e paffute; ma qui hanno una levità che altrove manca, come soffiate nel fluido della luce e dell'ombra. Dietro le due immagini abbracciate si tendono i lembi dei manti come ali aperte di un'unica farfalla gigante.

Non ci tratteniamo sull'altra fosca pittura nella sala del Senato in palazzo ducale, *Il doge Venier che presenta Brescia, Udine, Padova e Verona a Venezia regina* (fig. 134), nè sul-

l'*Allegoria della Lega di Cambray* (fig. 135), mediocre cartello decorativo composto di sparsi motivi tintoretteschi.

Le figure allegoriche dell'*Abbondanza e della Pace* si ripre-

Fig. 134 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Senato.
J. Palma il Giovane: *Venezia riceve omaggi e doni da Brescia, Udine, Padova, Verona, presentate dal Doge Francesco Venier.*
(Fot. Naya).

sentano, col tondo modellato e l'intreccio tintorettesco delle ciocche strisciate di luce, in uno dei rari capolavori tardi del Palma Giovane: la *Samaritana al Pozzo* della Pinacoteca di Verona, datata 1599 (fig. 136), tutta scorci difettosi, ma intensa di vita pittorica, come poche opere del maestro. Sulla testa della

donna le ciocche s'incurvano come alghe umide al sole; sullo spessor corroso dei drappi di Cristo, la mano sinistra par disfarsi nell'ombra, e la testa, bruna contro l'alone falotico del Palma, con occhi immensi di magnetica tristezza, è tutta sensibilità pittorica secentesca, quasi un anticipo all'arte di Bernardo

Fig. 135 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Senato.
J. Palma il Giovane: *Allegoria della lega di Cambray.*
(*Il Doge Leonardo Loredan in atto di lanciare il leone contro l'Europa sul toro*).
(Fot. Anderson).

Strozzi, un trentennio avanti l'arrivo dei Genovesi diffonditori del verbo d'arte nuova in Venezia. Brano di natura morta superbo, il secchio della Samaritana mostra come sia rimasta viva nella maniera del Palma, anche nel periodo della sua decadenza, l'eredità d'Jacopo Bassano.

Nel 1599 Alessandro Vittoria costruiva l'altare della chiesa di San Zaccaria, e per sua volontà Jacopo Palma, certo nell'anno stesso o nel successivo, eseguiva la pala con la *Madonna in gloria*

e Santi, tra le più forti di questo periodo della sua vita. Come nella decorazione del soffitto alla sala terrena dell'Ateneo, il pittore qui accentua ad oltranza la violenza dell'effetto chiaroscurale (fig. 137). Dietro i foschi pilastri dell'edicola in cui si raccolgono i Santi, s'accendon fulgori nell'atmosfera pesante;

Fig. 136 — Verona, Museo Civico.
J. Palma il Giovane: *la Samaritana al pozzo.*

e tutte le figure s'illuminano a sprazzi nel tenebror della scena. La testa del Santo vescovo, simile a quella di uno dei Dottori nel soffitto dell'Ateneo, s'arrotonda plasmata in melma brunastra sul fondo incandescente; esce muscoloso dall'ombra l'omero del Battista inclinato sull'asta della croce, mentre nel *San Girolamo* (fig. 138) torna viva la reminiscenza di Tiziano e delle sue ultime opere: la luce corrode il volto, e par che l'aguzza barba tizianesca e le carni disfatte si consumino come cero davanti all'altare. La vita di Tiziano è trasfusa in quella fibra di vecchio gagliardo tutto in tensione, dal ginocchio inflesso all'occhio

Fig. 137 — Venezia, San Zaccaria.
J. Palma il Giovane: *Madonna e Santi.*
(Fot. Böhm).

sbarrato e ardente, d'uccello selvaggio. Il barocco s'annuncia tanto nelle rapide inclinazioni dei corpi verso la luce, che a

Fig. 138 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
J. Palma il Giovane: *San Girolamo* (particolare del quadro prec.).
(Fot. Böhm).

sprazzi illumina quel mondo tenebroso, quanto nello squillo di sole che si sprigiona dal gesto del piccolo Gesù. Dal nimbo ramigno l'ampia piramide della Vergine s'eleva come vetta mon-

tana sopra un fondo di sole levante; intorno s'addensa il coro degli angioli. L'intensità del risalto plastico raggiunge il suo massimo in questa parte superiore del quadro, mentre l'effetto di mobilità pittorica, che si sprigiona dal coro dei Santi, tra le ombre della terra, risuona su in alto nello scroscio di sole che par stacchi il bambino festante dalle braccia materne.

La data del 1600 è scritta sopra una trave del soffitto alla sala terrena dell'Ateneo, ove son composizioni del Palma raffiguranti i *Dottori della chiesa*, le *Anime del Purgatorio*, l'*Offerta Eucaristica*.

I quattro dottori, *Agostino e Ambrogio* (fig. 139), *Girolamo e Gregorio* (fig. 140), sono salde costruzioni tintorettesche, scolpite dall'ombra più intensa come nel vivo sasso. In altre due figure di *Teologi* (fig. 141) ha il sopravvento l'effetto pittorico della luce, che trascorre sulle immagini inclinate e saetta d'argentei pallori il profilo di una di esse piegata. Il pittore volge la sua mira a modellar masse grandi, petrigne, o a far giocare le luci sugli spigoli di una forma raccorciata; mostra nel gioco la sua abilità, ma non riesce a legare in architettura d'insieme le pose studiate e complesse: la sola decorazione di scomparto forte nel senso compositivo figura *Anime del Purgatorio* (fig. 142) coinvolte in un moto di fiammea spira. Un ricordo dei romani chiaroscuri di Polidoro può scorgersi in questo particolare del soffitto. Il colore, in tutta la decorazione, è acceso, negli ignudi di bronzo infocato, nei bei velluti del cupo rosso palmesco, tra cui appare qualche nota siderea, qualche bianco argentino.

Forman parallelo a queste pitture di soffitto le *Tentazioni di Sant'Antonio* nella chiesa di S. Polo, ove è anche un'opera tra le più belle del Palma Giovane alle soglie del '600, la *Conversione di Saulo*, pervasa dal soffio drammatico del Robusti.

All'effetto drammatico mira il Palma anche nell'*Assunta* della Cattedrale di San Sepolcro, datata 1602 (fig. 143), dove molti particolari del quadro di San Giuliano a Venezia si ripetono con varianti, ma l'effetto che ne risulta è sostanzialmente

diverso per lo stacco netto dato alle figure da un violento chiaroscuro, e per l'unità che il tumulto dei gesti riesce in qualche modo a raggiungere traverso l'effetto squillante della luce. Tutto si confondeva in un aere brumoso, nell'*Assunta* di San Giuliano,

Fig. 139 — Venezia, Ateneo Veneto.
J. Palma il Giovane: *Ss. Agostino e Ambrogio.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 140 — Venezia, Ateneo Veneto.
J. Palma il Giovane: *Ss. Girolamo e Gregorio.*
(Fot. Fiorentini).

alla maniera tizianesca, mentre qui le figure si liberano dall'atmosfera; gridano con la luce che ne fissa i gesti clamorosi e li impietra.

Simile all'*Assunta* di Sansepolcro in molti particolari, ma più contenuta d'effetti e più salda, e forse alquanto più antica, è la pala d'altare di San Trovaso, raffigurante la *Madonna in gloria fra i Santi Giovanni Battista e Marco, e, sulla terra, Santa*

Lucia, un Angelo, San Domenico e S. Francesco (fig. 144). Ivi il pittore, ispirandosi a Tiziano e a qualche raffaellesca reminiscenza per la Vergine opulenta, e al Tintoretto per l'immagine di Santa Lucia, si giova delle luci, che a tratti investono le figure

Fig. 141 — Venezia, Ateneo Veneto.
J. Palma il Giovane: *Due Santi teologi.*
(Fot. Fiorentini).

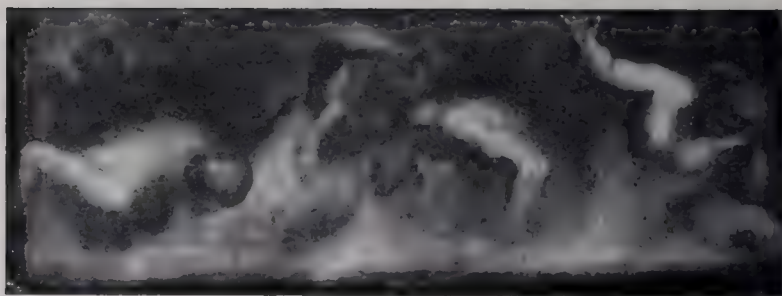



Fig. 142 — Venezia, Ateneo Veneto.
J. Palma il Giovane: *Anime del Purgatorio.*
(Fot. Fiorentini).

e ne costruiscono con saldezza la forma, per ottenere un potente effetto sculturale. Il modo di ottenerlo risale, in fondo, al Robusti, ma il concetto luministico è subordinato dal Palma all'imponenza delle masse, che esso ha il còmpito di accentuare e pre-

Fig. 143 — Sansepolcro, Cattedrale. J. Palma il Giovane: *l'Assunta*.
(Fot. Alinari).

cisare, perdendo così la sua importanza di centro della visione pittorica. La massiccia Madonna e i due Santi inginocchiati sulle nubi compongono una piramide di granitica saldezza, e il drappo, che scende dalla testa di Maria al modo raffaellesco, disegna il vertice della piramide sul fondo di pallida luce. L'angiolo e Santa Lucia, S. Domenico e San Francesco, salgon da terra in gruppi tortili, che la luce tornisce come nel marmo e l'ombra spiana. Par che l'amico del Vittoria abbia composto sotto il fascino dello stile barocco di questo scultore i tre gruppi rupestri, animati dalla luce e dall'ombra sul fondo semispento di paese e di cielo. Tutta l'attenzione del pittore è qui assorbita dalla grandiosità e dal movimento delle masse.

L'ultima opera del Palma Giovane in palazzo ducale fu la grande tela con *Il doge Marcantonio Memmo davanti alla Vergine*, assistito dai Santi patroni di Venezia e accompagnato da figurazioni allegoriche di città (fig. 145). In quest'opera, che porta la data del 1615, il pittore s'ispira soprattutto alla composizione tintorettesca dell'Apoteosi di Venezia regina del mare, nel palazzo dei Dogi. Le forme sono ampie, rotonde, robustamente staccate dal fondo; le carni han la tipica tinta d'argento ossidato, che appena s'accende nella grandiosa Madonna col Bambino. Forte è il ritratto del doge, pallido, chiuso nella gran campana d'ermellino. Ai lati, entro due monumentali frontespizi palladiani, son due chiaroscuri: la Giustizia e la Fede. Tralci di frutta arricchiscono il solenne prospetto architettonico.

Di rado, nelle sue opere, a differenza dei maestri toscani di passaggio tra il Cinquecento e il Seicento, il Palma Giovane porta una nota di sentimentalismo pittorico. Tra queste è la *Visione di Giacobbe* (fig. 146) della raccolta Morpurgo a Trieste, che nonostante il composto piegar del manto e la carezzevole lumeggiatura, quasi salviatesca, siamo indotti a credere di tempo tardo per la cifra manieristica degli angioli, più disinvolta e facile che in tutte le opere primitive del Palma[1]. Il motivo della

---

[1] La stessa cifra si vede nella figura di giovane Apostolo a destra nel fondo dell'*Assunta* di Sansepolcro, poggiata al sepolcro in cui affonda una mano.

Fig. 144 — Venezia, Chiesa di S. Trovaso.
Jacopo Palma il Giovane:
Madonna col Bambino in gloria adorata da Santi.
(Fot. Fiorentini).

scala rigata di luce e degli angioli in mosse di balletto, contrapposti meccanicamente di note cromatiche, è del tutto superficiale, ma il sonno di Giacobbe trova nella penombra che sfuma sul volto un'espressione di estrema delicatezza. Il Palma Giovane dai pesanti chiaroscuri alleggerisce la mano per rendere la leggerezza della figura come sospesa nel sogno: la tunica, con

Fig. 145 — Venezia, Palazzo dei Dogi, Andito del Maggior Consiglio.
Jacopo Palma il Giovane: *il Doge Marcantonio Memmo adora la Vergine.*
(Fot. Böhm).

pieghe accennate appena, è lambita da un lume fievole; le pieghe del manto cadon morbide in abbandono, come la mano femminea; i macigni stessi su cui siede il pastore diventano nubiformi. È impressa in tutta la delicata figura una nota lirica, non spontanea come quella degli antichi maestri veneziani, ma fatta di sottigliezze, di gradazioni pittoriche, d'impercettibili artifici: come uno spunto d'Arcadia nel murmure dell'ombra e nelle luci sommesse.

Leonardo Corona, Sante Peranda, Pietro Malombra, tutti i

maggiori rappresentanti dell'eclettismo manieristico veneziano, trovarono nel Palma Giovane il principale modello. Il suo facile pennelleggiare, la sua tendenza ai risalti delle forme da un fondo

Fig. 146 — Trieste, Raccolta Morpurgo. J. Palma il Giovane: *Il sogno di Giacobbe.* (Fot. Alinari).

tenebroso, la grandiosità e l'enfasi degli effetti scenografici, il predominio del chiaroscuro sopra un colore che va perdendo la forza tradizionale veneta, un'abilità spesso meccanica, ma pronta e facile, ne fanno il portastendardo del manierismo veneziano. Mentre l'arte di Toscana volgeva talvolta verso il colore, anche

a costo di distruggere l'unità formale del suo dio Michelangiolo, l'arte di Venezia al tempo del Palma Giovane tende a spegnerlo. Il Tintoretto aveva già talvolta superato il colore per giungere alla luce; il Palma e i suoi seguaci lo contaminano, offuscandolo, alterandolo col gioco di un violento chiaroscuro.

Il periodo che comprende le pitture allusive al doge Pasquale Cicogna nell'Oratorio dei Crociferi a Venezia è il massimo nella vita di Jacopo Palma il Giovane. Vi si rivela una concezione artistica opposta a quella che anima le sue grandi macchine decorative, le composizioni a « colpi di scena », troppo spesso slegate, e come frammentarie. La schiettezza dell'improvvisazione pittorica, il trasporto delle figure da un mondo eroico o decorativamente suntuoso nella semplicità della vita quotidiana, tra i muri di un oratorio addobbato con gusto campestre, o in un assopito angolo crepuscolare di calle veneta, sono i caratteri propri d'Jacopo in questo felice periodo della sua giovinezza. Ma con le belle decorazioni pittoriche del soffitto alla Sala del Gran Consiglio questo lievito di vita nuova vien a mancare all'arte del Palma, deviato dalla facilità degli effetti altisonanti. Egli comincia a ripetersi: a scomporre e ricomporre nelle sue innumerevoli opere le trame antiche; a sostituir la meccanica all'arte. Non si spegne però in lui, come in molti dei suoi monotoni imitatori, la forza nativa, che appare qua e là fra l'incupirsi delle ombre e l'intensità dell'effetto pittorico.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Arona, San Carlo: *La Purificazione.*

Arquà, Chiesa della SS. Trinità: *La SS. Trinità e quattro Santi.*

Belluno, Duomo: *La Pietà con molti Santi.*

Bergamo, Accademia Carrara: *Cristo morto in grembo all'Eterno.*

— — *La Vergine.*

— — *Sant'Anna.*

— — *L'Arcangelo Raffaele e Tobiolo.*

— Sant'Alessandro dei Cappuccini: *La Vergine con il Bambino e Santi.*

— Sant'Alessandro in Colonna: *Il Battista.*

— Sant'Alessandro della Croce: *Il Redentore e i Santi Rocco e Sebastiano* (firmato).

— Sant'Andrea: *L'Adorazione dei Pastori.*

— San Pancrazio: *La Madonna del Rosario.*

Brescia, Duomo: *La Vergine con il Bambino fra San Carlo Borromeo, San Francesco e il donatore.*

— Sant'Afra: *Alcuni martiri ed Angeli.*

— Chiesa dei Cappuccini: *Il Crocifisso* (Ridolfi).

Castelfranco, San Liberale: *La presentazione al Tempio.* (Proveniente da Santa Caterina di Treviso; firmata e datata 1610).
— Chiesa dei Cappuccini: *La Vergine con il Bambino fra i Santi Girolamo e Antonio.*
— — *L'Orazione nell'Orto.*
— — *San Francesco riceve le stimmate* (FEDERICI).
Chiari, Pinacoteca: *La Circoncisione.*
Chioggia, Cattedrale: *L'Arcangelo Michele fra i Santi Girolamo e Agostino.* (Proviene dalla soppressa chiesa di San Michele di Brondolo).
Cividale, San Pietro ai volti: *Il Redentore.*
— Duomo: *L'ultima Cena.*
— — *La lapidazione di Santo Stefano.*
— Santa Maria in Valle: *La SS. Trinità.*
Conegliano, San Giovanni Battista: *Il Battesimo* (FEDERICI).
— Chiesa dei Cappuccini: *La consegna delle chiavi* (FEDERICI).
Cremona, Museo Civico: *La Pietà.*
Cusignana, Chiesa: *L'Assunta e vari Santi* (FEDERICI).
— — *La Vergine del Rosario con i quindici misteri* (FEDERICI).
Dresda, Galleria: *La presentazione della Vergine al Tempio* (proviene dalla chiesa di Santa Maria dell'Umiltà di Venezia).
— — *San Sebastiano.*
— — *Il Martirio di Sant'Andrea,.*
Düsseldorf, proprietà privata: *Il bagno di Diana.* (È ricordato dal RIDOLFI come dipinto per Ridolfo II).
Fano, San Domenico: *San Tommaso d'Aquino.*
Genova, Palazzo Bianco: *La Samaritana al pozzo.*
Londra, Galleria Nazionale: *Venere e Marte* (già attr. al Tintoretto; l'attribuzione al Palma è di C. H. COLLINS BAKER, in *Burlington Magazine*, 1912).
Lovere, Galleria Tadini: *La Vergine con il Bambino.*
Madrid, Prado: *Lo sposalizio mistico di Santa Caterina.*
— — *Le fanciulle d'Israele festeggiano Davide vincitore.*
— — *La conversione di San Paolo.*
Marano Lagunare, Parrocchiale: *La Vergine con il Bambino e i Ss. Martino e Vito.*
Mestre, San Marco: *Il Santo titolare* (FEDERICI).
Milano, Brera: *Le tentazioni di San Bernardo* (proviene dalla Chiesa di San Nicoletto dei Frari a Venezia).
— — *Autoritratto.*
— San Marco: *La Vergine con il Bambino e i Santi Giovanni Battista, Carlo e Francesco*
Monopoli, Cattedrale: *La Vergine in gloria e i Santi Rocco e Sebastiano.*
Modena, Galleria Estense: *La Giustizia e la Pace si abbracciano.*
— — *L'Adorazione dei Magi* (datato 1608).
Monaco, Antica Pinacoteca: *Natività di Gesù.*
Monselice, Santuario delle sette chiese: Le pale d'altare delle sette cappelle, rappresentanti: *L'Assunta;* il *Battista; Sant'Elena con la Croce; San Lorenzo; San Sebastiano; San Pietro; San Paolo.*
Montpellier, Museo: *Il martirio di un Santo Vescovo* (datato 1593).
Murano, Santa Maria degli Angeli: *La Vergine in gloria.*
Napoli, Museo Nazionale: *Il seppellimento di San Sebastiano.*
Nese (Prov. di Bergamo), Parrocchiale: *La SS. Trinità.*
Noale, Parrocchiale: *L'Assunta* (FEDERICI).
Padova, Sant'Agata: *Il martirio dei Santi Trifone, Respicio e Ninfa* (ROSSETTI).
— Sant'Agostino: *L'Annunciazione* (ROSSETTI).
— San Benedetto: *Un miracolo di Santa Francesca Romana* (ROSSETTI).
— San Gaetano: *La presentazione di Gesù al Tempio.*
— Santa Giustina: *San Benedetto riceve nella religione i fanciulli Mauro e Placido* (datato 1618).
— San Pietro: *La conversione di San Paolo.*
— Museo Civico: *Il Redentore fra i quattro Santi protettori della città.*

Venezia, Oratorio dei Crociferi: *Paolo IV consegna il breve all'ambasciatore veneziano.*

— — *La Flagellazione* (1591).

— — *Il doge Reniero Zeno, la dogaressa Aloisia di Prata, il procuratore Moresino e alcune donne beneficate in adorazione del Redentore* (1583).

— — *La Deposizione.*

— — *Il doge Cicogna assiste alla messa* (1586-87).

— — *Pasquale Cicogna riceve la notizia della sua assunzione al dogato* (1586-87).

— — *Pasquale Cicogna, in abito ducale, accompagnato dai senatori, si reca a visitare l'oratorio dei Crociferi* (1586-87).

— — Soffitto: *L'Assunta.* Negli spazi intorno, *Otto Angeli musicanti.*

— San Fantino: *La Deposizione.*

— San Francesco della Vigna: *La Vergine in gloria e Santi.*

— — *Il Redentore sulle nubi fra la Vergine e Santi.*

— — *La Vergine adorata da una committente.*

— San Geremia: *La Vergine in gloria e San Magno che incorona Venezia.*

— Santi Gervasio e Protasio: *La Nascita della Vergine.*

— — *La Deposizione.*

— — *La Vergine in gloria.*

— Chiesa dei Gesuiti, Sagrestia: *La Vergine e alcuni Santi.*

— — Soffitto: *Davide e Abimelech.*

— — — *La caduta della manna.*

— — — *L'Angelo reca il pane ad Elia.*

— — *Il castigo dei serpenti.*

— — *San Cleto.*

— — *Il pontefice Anacleto istituisce l'ordine dei Crociferi*

— — *Sant'Elena.*

— — *Il ritrovamento della vera Croce.*

— — *L'imperatore Eraclio porta la Croce in Gerusalemme.*

— — *Due Santi.*

— — Retrosagrestia: *Pio II consegna ai Crociferi la crocetta argentea.*

— — *La decapitazione del Battista..*

— — *I Santi Lanfranco e Liborio.*

— — 1° Altare: *L'Angelo custode.*

— San Giacomo dell'Orio, Sagrestia: *Il piovano Giovan Maria da Ponte, assistito da Santo Jacopo, genuflesso dinanzi alla Vergine.*

— — *Gli ebrei mangiano l'agnello pasquale.*

— — — *La caduta della manna.*

— — — *La sommersione del Faraone.*

— — — *Il castigo dei serpenti.*

— — — *Elia e un Angelo.*

— — — Soffitto: *L'Eucarestia adorata dai quattro Evangelisti.*

— — Cappella di San Lorenzo: *Il Santo mostra al tiranno i poveri beneficati con il tesoro della Chiesa.*

— — *Il martirio del Santo.*

— — Cappella del Sacramento: *La salita al Calvario.*

— — — *La Deposizione.*

— San Giorgio Maggiore, Sagrestia: *La presentazione della Vergine al Tempio.*

— San Giovanni in Bragora: *La lavanda dei piedi.*

— — *Cristo dinanzi a Caifas.*

— San Giovanni Elemosinario: *L'Imperatore Costantino porta la croce.*

— Santi Giovanni e Paolo, Cappella della Maddalena: Affreschi con gli *Evangelisti.*

— — Sagrestia: *Il Crocefisso e Santi.*

La Resurrezione.

— San Giuliano: *L'Assunzione della Vergine.*

— — *San Giovanni Evangelista ed altri Santi.*

— — *L'Orazione nell'Orto.*

— — Soffitto: *San Giuliano sale al cielo.*

Venezia, San Lio: *La Pietà ed Angeli.*
— San Luca: *La Vergine in gloria e Santi.*
— Santa Maria Formosa: *La Pietà e San Francesco.*
— Santa Maria gloriosa de' Frari: *Il Martirio di Santa Caterina.*
— — *Papa Onorio conferma la regola di San Francesco.*
— Santa Maria dell'Orto: *Ritratti di Santi e Beati Veneziani.*
— — *L'Annunciazione e l'Eterno in gloria.*
— — *La Crocefissione.*
— Santa Maria della Salute, Sagrestia: *Giona.*
— — — *Sansone.*
— Santa Maria Zobenigo: *La visita di Santa Elisabetta.*
— — *Le funzioni tradizionali della Chiesa.*
— San Martino: *La Flagellazione.*
— San Moisè: *La Cena.*
— San Nicolò dei Mendicoli: *La Resurrezione.*
— San Nicolò da Tolentino, Altare Corner: *La Vergine in gloria.*
— — Altare Grimani: *Il Redentore in gloria fra la Vergine e San Pietro;* in basso, *Le anime del Purgatorio.*
— — — *La Visitazione.*
— — — *L'Annunciazione.*
— — — *Le Sante Apollonia e Barbara.*
— — — Soffitto: *La dispensa delle indulgenze.*
— — — — *L'offerta delle elemosine.*
— — — — *Il sacrificio della Messa a beneficio dei defunti.*
— — 1ª Cappella: *Santa Cecilia e Valeriano incoronati dall'Angelo.*
— — — *I Santi Tiburzio e Valeriano seppelliti da Santa Cecilia.*
— — — *Le Sante Agata e Apollonia.*
— — — Soffitto: *La glorificazione di Santa Cecilia.*
— — Coro: *La Cena.*
— — Lungo le pareti: *Immagini di Santi.*
— Chiesa dell'Ospedaletto: *L'Annunciazione.*
— San Pantaleone: *Il Santo risana un paralitico.*
— — *Decapitazione del Santo.*
— San Polo: *La conversione di San Paolo.*
— — *Sant'Antonio abate tentato dai demoni.*
— — *Sant'Antonio abate sollevato dagli angeli.*
— — *La consegna delle chiavi.*
— — *San Pietro invia San Marco a predicare il Vangelo in Aquileia.*
— Chiesa del Redentore: *La Deposizione.*
— San Salvatore: *La Vergine in gloria con Sant'Antonio e Santi.*
— San Sebastiano: *La Vergine e i Santi Girolamo e Carlo.*
— San Simeone grande: *La Presentazione al Tempio.*
— — *L'Annunciazione.*
— Chiesa dello Spirito Santo: *Lo Sposalizio della Vergine.*
— — *La beata Giuliana di Collalto riceve l'anello abbaziale da San Biagio* (proviene dalla soppressa chiesa di San Biagio).
— San Trovaso: *Natività di Maria.*
— — *Madonna in gloria e Santi.*
— San Zaccaria: *La gloria del Santo* (1599-600).
— — *Il trionfo di Davide.*
— — *La Vergine in gloria e i Santi Benedetto, Giovanni Battista, Girolamo, Francesco e Sebastiano.*
— — Tabernacolo dell'altar maggiore: Quattro episodi della *Vita del Redentore.*
— Chiesa delle Zitelle: *La preghiera nell'Orto.*
— Palazzo Ducale, Sala del Senato: Chiaroscuri con *l'Intelligenza, l'Equità, l'Obbedienza, la Giustizia, la Prudenza, il Filosofo Tolomeo con la sfera armillare.*
— — — *Le province soggette, presentate dal doge Venier, fanno doni a Venezia.*

Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Senato: *Celebrazione del doge Pasquale Cicogna.*
— — — *Allegoria della lega di Cambray.*
— — — *I dogi Lorenzo e Girolamo Priuli assistiti dalla Vergine e da San Marco adorano il Redentore.*
— — Andito del Maggior Consiglio: *Il doge Memmo dinnanzi alla Vergine, assistito dai suoi Santi Patroni* (1615).
— — Sala del Maggior Consiglio: *Ottone è licenziato da Alessandro III, perchè si rechi presso il padre Federico Barbarossa a trattare la pace.*
— — — *Il doge Dandolo conquista Costantinopoli.*
— — — Soffitto: *La gloria di Venezia.*
— — — — *Il doge Andrea Gritti ristabilisce il dominio veneziano a Padova.*
— — — — *La battaglia navale sul Po, presso Cremona, fra Venezia e il ducato di Milano.*
— — *Il Giudizio universale* (1587-94).
— Ateneo Veneto (già compagnia della Giustizia), Soffitto della sala terrena: *La celebrazione della Messa.*
— — — *L'indulgenza.*
— — — *Le elemosine.*
— — — *Anime del Purgatorio.*
— — — *I dottori della Chiesa e alcuni Santi Padri.*
— Ca' d'oro, Raccolta: *Crocefisso.*
— Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Sala terrena: *San Francesco.*
— Scuola di San Giovanni Evangelista: *I Crocesignati.*
— — *Gli Angeli sterminatori.*
— — *La Vergine in gloria.*
— Galleria dell'Accademia: *Il Trionfo della Morte.*
— — *San Francesco d'Assisi* (dalla chiesa demolita di San Nicolò della Lattuga).
— — *Ecce Homo.*
— — *Susanna e i due vecchi.*
— — *La liberazione di San Pietro.*
— — *Il figliuol prodigo.*
— Palazzo Giovannelli: Fregio di una sala, rappresentante *Fatti d'armi veneziani* (attr).
— Collezione Querini Stampalia: *Soccorso di San Nicolò alle tre fanciulle povere.*
— — *Autoritratto.*
— — *Giuditta e Oloferne.*
— — *Il Battesimo.*
— — *La Deposizione.*
— — *La Maddalena.*
— — *L'Assunzione della Vergine* (ritenuto bozzetto per il soffitto della sala superiore dell'ex Scuola di San Girolamo, ora Ateneo Veneto).
Verona, Santi Nazaro e Celso: *L'Adorazione de' pastori.*
— — *L'Adorazione de' Magi.*
— — *La Circoncisione.*
— — *La presentazione al Tempio.*
— Museo Civico: *La Samaritana al pozzo.*
Viadanica, Parrocchiale: *La presentazione al Tempio.*
Vienna, Raccolta Harrach: *L'Adorazione de' Magi.*
— — *Il compianto sulla salma di Cristo.*
— Hofmuseum: *Ritratto di uno scultore.*
Zara, Duomo: *San Domenico in gloria e Santi.*
— — *Sant'Orsola e due Santi.*
— San Francesco: *San Francesco in gloria.*

PIETRO MALOMBRA.

1556 — Nasce in Venezia Pietro Malombra, figlio di un Bartolomeo, reggente della Cancelleria ducale di Venezia, e «poeta illustre dei suoi tempi». Dice il Ridolfi che Pietro «negli anni suoi puerili attese allo studio delle lettere e dilettossi del canto e del suono», e s'iniziò alla pittura presso Giuseppe Salviati.

1598 — Data della pala del duomo di Chioggia.

1618 — Muore in Venezia Pietro Malombra, e viene sepolto in San Giovanni e Paolo (RIDOLFI).[1]

* * *

L'opera più importante di Pietro Malombra è la decorazione pittorica della parete breve con la finestra e di una delle pareti lunghe nella sala della Quarantia Civil Vecchia in Palazzo Ducale a Venezia, che è anche una delle sue più tarde. L'*Annunciazione*, sulla parete breve, controluce, è quasi invisibile; sulla parete lunga, ai lati di un tabernacolo con tavola del Quattrocento, il pittore ha rappresentato un corteo di cittadini supplici condotto da un angelo verso Venezia in trono fra le Virtù; e, più lontano, giovani in catene e vecchi cadenti guidati da Mercurio e scortati dal Genio della Carità.

Qui il Malombra si rivela un tintorettesco impetuoso, che addensa foschia d'ombre per farne emergere in pienezza di rilievo le tonde figure, e impiomba il colore alla maniera del Palma Giovane. Plumbeo, incenerito, è il gruppo intorno a Venezia.

Si nota anche qualche motivo veronesiano, ad esempio un putto presso una donna tratta dal *Miracolo di San Marco* di Jacopo Robusti: il fanciullone florido par copia di quello con fascio di spighe sui gradi del trono di Venezia dipinta da Paolo

[1] La Bibliografia sul Malombra: ZAIST, *Not. istor. de' pittori cremonesi*, 1774; RIDOLFI, *Le Maraviglie* cit., 1924; A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana*, 1792; MOSCHINI, *Guida di Venezia*, 1855; ZANOTTO, *Nuova guida*, 1856.

in un quadrilobo ora all'Accademia; ma nella pittura del Malombra la bella immagine veronesiana è appesantita da ombre dense e grevi, e come impastata in melma nericcia.

Intensi, teatrali, diventano i contrasti di luce e d'ombra nel gruppo dei prigionieri presso il margine, a sinistra, in molti dei quali può scorgersi un michelangiolismo di forme raggiunto traverso il Tintoretto. Seguace del Palma Giovane, il Malombra più di lui rende grevi gli scuri, intorbida le figure come infangate da essi, cercando l'effetto nei contrasti fra luci metalliche e ombre corrusche.

Affine alla vasta composizione di Palazzo Ducale è la pala della chiesa di San Trovaso (fig. 147), dipinta nella stessa fosca gamma di colore. Sopra una cerchia di nubi, che in mezzo s'apre a una luce d'oro vecchio, la matronale Vergine siede col Bimbo fra le braccia, proteso verso San Giovannino; due angioletti tondi e aurati tengon sospesa sul suo capo la corona. Sulla terra, l'Arcangelo Raffaele trae a sè Tobiolo, e un grandioso vescovo con libro guarda in alto, ispirato. Il Malombra è anche qui un robusto modellatore, che afforza le ombre per farne emergere il pieno tutto tondo delle figure.

Come plasmata da un soffio di luce nell'ombra, si protende Sant'Apollonia verso il gruppo divino; e qualche intenso bagliore, sull'orecchio, il collo, le mani giunte, sbalza, dall'ombra translucida che l'avvolge, la forte figura di San Francesco. Si scorge nel quadro un tizianismo affine a quello del Palma Giovane, ma soprattutto l'espressione personale dell'arte di Pietro Malombra nella pienezza del modellato e nell'effetto rude e violento delle cose lampeggianti sul fondo cupo.

Noto come vedutista di Venezia e come ritrattista, il maestro si presenta, nella Galleria del Prado (fig. 148), con un curioso esempio di questi due generi d'arte riuniti: il quadro raffigurante la *Sala del Collegio di Venezia*. Esso ci fa supporre che le vedute veneziane del pittore volgessero verso un particolarismo fiammingo, tanta è la minuzia con cui nel quadro del Prado son resi tutti i dettagli decorativi, le cartelle barocche del fregio e del sof-

Fig. 147 — Venezia, Chiesa di S. Trovaso.
Pietro Malombra: Pala d'altare.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 148 — Madrid, Galleria del Prado.
Pietro Malombra: *La sala del Collegio di palazzo Ducale a Venezia.*
(Fot. Anderson).

animava e senza la morbidezza delle superfici, indurite nel manto come di greve cuoio e nelle carni compatte; solo in qualche particolare, ad esempio in una mano della Vergine, intenerita da un vaporoso riflesso di sottinsù, il Corona, attenendosi al modello di una *Addolorata* di Tiziano, riesce ad alleggerire la sostanza greve del suo colore. Notevole, in quest'opera di mediocre importanza, è il diadema della Vergine, composto come di tessere musive, con un senso quasi moderno del colore.

Eclettico seguace del Veronese e del Palma Giovane, Leonardo Corona si presenta, nella pala di *San Matteo Apostolo* sopra un altare della chiesa di San Bartolommeo (fig. 149), come un macchinoso e volgare maestro che trae da Paolo il cielo screziato di nuvole e la posa obliqua del Santo, massiccia figura indurita dall'ombra, e dal Palma Giovane il tizianismo arrotondato e lustro del coro d'angioletti.

Il dissidio tra le forme derivate dal Veronese e i modi palmeschi del Corona aumenta nel lunettone della chiesa di San Giuliano, con la *Caduta della manna* (fig. 150). Al gruppo voluminoso delle tre donne in primo piano contrastano le figurine larvali degli Ebrei, avvolte in una rete di filamenti luminosi, lontane e affievolite in confronto al pesante gruppo delle donne, come brulichìo di folla veduta dall'alto di quella roccia di carne, nella caligine. Sulle orme del Palma giovane, il pittore tende ad amplificare i volumi, più ancora che il suo stesso contemporaneo famoso: enormi sono le spalle della donna asmatica, senza collo, con occhi bovini, vista quasi di fronte, e il busto carnoso dell'altra seduta da tergo, che esce dalle strettoie della veste come facendole scoppiare. Noncurante d'eleganza di forme, il Corona mira a pienezza di modellato. Le sue donne sono campioni di un'umanità esuberante e carnosa: vengon dai mercati bassaneschi, non dalle regge di Tiziano o dal mondo sovrannaturale

---

[illegible] *Padova*, [illegible], BRANDOLESE, *Le pitture* [illegible] *di Padova*, [illegible], p. [illegible] e segg.; A. MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio*, 1773-93, vol. I, Padova, [illegible], p. [illegible]; CRICO, *Lettere* [illegible], Treviso, [illegible]; A. MOSCHETTI, [illegible] VIII, p. [illegible]; THIEME BECKER, [illegible] *Künstler* [illegible] *Kunst*.

Fig. 149 — Venezia, Chiesa di S. Bartolomeo.
Leonardo Corona: *S. Matteo Apostolo.*
(Fot. Fiorentini).

del Tintoretto. E dal Palma deriva il tintorettismo appesantito della figura di giovane seduto in angolo a sinistra.

L'ombra inegualmente accresciuta ha alterato l'effetto complessivo del quadro, notevole per la forza plebea di alcuni particolari, ma soprattutto per il brano di natura morta che si vede al centro del primo piano: bacile di rame con utensili di cucina,

Fig. 150 — Venezia, Chiesa di S. Giuliano.
Leonardo Corona: *La caduta della manna.*
(Fot. Fiorentini).

fra una tazza di maiolica e un'anfora (fig. 151). Il pittore, noncurante di raffinatezze, grossolano anzi, nella evocazione di forme esuberanti e volgari, vede nel cumulo degli oggetti un bel partito decorativo di variazioni luminose. Le luci madreperlacee di Paolo Veronese si raccolgono nella coppa, e le varie inclinazioni degli oggetti entro il bacile avvivano il timbro dei riflessi sulle superfici corrusche. È uno dei più belli esempi di *natura morta* al principio del Seicento in Venezia, e rivela nel Corona una desta sensibilità pittorica. Nell'insieme del quadro, egli appare maestro vicino al Palma Giovane, come lui incline a infonder pienezza ai volumi corporei, ad appesantirli, a staccarli dall'atmosfera.

Invece nel comporre il *Supplizio di Sant'Agata,* firmato, del Museo Civico di Padova, tutto squarci azzurri di cielo e di drappi, s'ispira, per la composizione frastagliata e per le figurette evanescenti del fondo, a Paolo Veronese. È un'opera diversa dalle solite del Corona, dipinta a colori chiari e vivi, scarsa d'ombre.

Fig. 151 — Venezia, Chiesa di S. Giuliano.
Leonardo Corona: Particolare del quadro precedente.
(Fot. Fiorentini).

All'esempio di Paolo Veronese e del Tintoretto s'attiene il pittore anche nella decorazione del soffitto di San Niccolò dei Mendicoli. Nella scena del *Santo Vescovo che ordina ai boscaioli di abbattere un albero* (fig. 152), predomina l'influsso del Veronese, che lo aiuta a vincere la torpida massività delle composizioni di San Bartolommeo e di San Giuliano e gli infonde vivezza d'effetti decorativi, tra lo scintillio delle vesti di raso, la ruota balenante dei boscaioli intorno all'albero e l'incandescenza delle nuvole dipinte a larghe pennellate argentine. La scena dell'*Apparizione di San Nicola a naviganti in pericolo* (fig. 153) risale

invece ad esemplari tintoretteschi, da cui Leonardo trae effetti fantastici avvolgendo la composizione in un moto elicoidale a falce, cui tutto partecipa: le creste argentate delle nuvole, i paludamenti sacerdotali investiti dal vento, le strie luminose delle vele, gli scafi delle navi, i moti dei marinai in lotta con l'onda.

Fig. 152 — Venezia, Soffitto della Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli.
Leonardo Corona: Episodio della *Vita di San Nicolò*.
(Fot. Fiorentini).

Il *Crocefisso* del Tintoretto nella chiesa dei Gesuiti, e più quello celebrato della chiesa di San Rocco, ispirarono al Muranese la drammatica composizione dell'Accademia di Venezia (fig. 154), dove scompare la pigra pesantezza delle primitive pitture di Leonardo Corona. Come alle opere più tintorettesche del Palma Giovane, non è estraneo a questo dipinto l'influsso dell'arte di Tiziano, ma il Robusti ha il sopravvento nell'idea costruttiva. All'inclinazione violenta del gruppo di donne, trascinato dallo schianto della Vergine svenuta, si contrappone,

con effetto dinamico di lontana origine michelangiolesca, l'inclinazione di San Giovanni, come, nel *Crocifisso* del Tintoretto ai Gesuati, quella della Maddalena. Ma l'effetto del prototipo è alterato: tra gli scuri densissimi le luci cadon più crude, falcando di riflessi metallici le chiome della pia donna in angolo

Fig. 153 — Venezia, Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli.
Leonardo Corona: Episodio della *Vita di San Nicolò*.
(Fot. Fiorentini).

a sinistra, squadrando petti e omeri con plastica sommarietà. Il barocco fa il suo ingresso in Venezia col Palma Giovane, il Malombra, il Corona, e accentua e semplifica per mezzo dell'ombra il risalto delle forme attratte a forza di luce dal fondo cupo. La falda del bianco drappo di Cristo, che raggela e s'impietra contro la nuvolaglia oscura, è brano di vero Seicento.

Ma anche qui, dove il Corona prende uno dei primi posti nel tardo manierismo veneziano, egli riduce a un violento effetto scenografico la tragica grandezza dei prototipi di Jacopo Tinto-

retto: il Cristo che, nelle *Crocifissioni* del Robusti, incombe immoto sopra il tumulto della terra, qui pencola da un lato, come seguendo il rotear delle donne, nel basso; mal si regge, indietreggiando, la tortile figura di San Giovanni. E l'alone tintorettesco del Redentore, non più diffuso in tutto il fondo di cielo, come nel *Crocifisso* di Jacopo ai Gesuati, non raggiante sopra un fondo di nuvolaglia compatta, come a San Rocco, perde tutto il suo valore fantastico, ritagliato così sopra un cielo tizianesco a nugoli squarciati dalla folgore e scoppi di luce nell'ombra.

Tra le migliori manifestazioni artistiche di Leonardo Corona è anche la serie di tele dipinte per la gran sala terrena dell'Ateneo Veneto, già scuola di San Girolamo, ove egli fu compagno al Palma Giovane, decoratore del soffitto. La violenza di un chiaroscuro intenso e dinamico e l'ampollosità dei volumi sbalzati in fuori dalle luci che a sprazzi li investono, dimostrano come il Corona, avvicinandosi al Palma, si trasporti in pieno Seicento. Pregiordaneschi, nella *Caduta di Cristo sotto la Croce* (fig. 155), sono i fiotti di luce bionda, come ultime volute d'incendio, dietro la linea oscura del terreno e le macchiette opalescenti di cavalli e cavalieri. La Maddalena discinta nel gran viluppo del mantello di velluto amaranto, con la criniera falcata da luci metalliche, erompe dal basso come rapita a volo dalla furia del dolore. E in tutta la scena è una violenza d'effetti, una forza bruta espressa dal cadere dell'ombra, dagli strappi di luce.

Nella balenante *Deposizione* (fig. 156), può scorgersi un tintorettismo alla Palma Giovane, ma incrudito, specialmente nella massa schiantata del Cristo; e anche qui la calvizie dell'uomo in ginocchio, lucidata dal lume che scende dall'alto, è un chiaro preludio all'arte sanguigna e plebea di Luca Giordano. Lampi metallici corron su tutta la scena dal cielo strisciato di nubi accese, come di torrenti di luce.

Scolaro di suo padre Michele, miniatore, poi copista d'opere

Fig. 154 — Venezia, Accademia. Leonardo Corona: *Crocefissione.*
(Fot. Anderson).

Fig. 155 — Venezia, Ateneo Veneto. Leonardo Corona: *Cristo cade sotto la Croce.*
(Fot. Fiorentini).

di grandi maestri nella bottega di Rocco da San Silvestro, Leonardo Corona, agli esordi stento e grossolano pittore, trova, avvicinandosi al Palma nell'interpretazione dei modelli di Tiziano e del Tintoretto, slancio, foga, bravura spavalda. Le scenografie allucinanti delle tele dell'Ateneo veneto prendon posto fra i più notevoli inizii del barocco veneziano in pittura.

Fig. 156 — Venezia, Ateneo. Leonardo Corona: *Deposizione*. (Fot. Fiorentini).

Nove sono le tele con episodi della *Passione di Cristo*, che decorano le pareti della sala terrena dell'Ateneo Veneto, otto di Leonardo Corona, una, con l'episodio di *Pilato che mostra Cristo al Popolo* (fig. 157), di Baldassarre d'Anna, appartenente a famiglia di mercanti fiamminghi, scolaro del Corona, pesante e fosco manierista di stampo tintorettesco nella vasta tela di Santa Maria Formosa, con il *Pontefice Pio V che approva l'Istituzione dell'opera pia per il riscatto degli schiavi*. Nel Cristo dell'Ateneo, presentato al popolo, Baldassarre d'Anna fa mostra di un tintorettismo alla maniera di Leonardo Corona, ma rinsecchito, indurito, con ombre grevi che soffocano il colore e con ac-

Fig. 157 — Venezia, Ateneo Veneto. Baldassarre d'Anna: *Cristo mostrato al popolo.*
(Fot. Fiorentini).

cademiche pretese, che alla scena tolgono l'impeto delle pitture del suo maestro e del Palma: sfondi di tempesta alle pareti della sala adorna dal Vittoria di marmi con aulica misura.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Castelfranco, San Liberale: *I Santi Onofrio e Jacopo.*
Padova, Museo Civico: *Il Martirio di Sant'Agata.*
Venezia, San Bartolomeo: *San Matteo.*
— San Fantino: *La Crocefissione.*
— San Giovanni in Bragora: *La Flagellazione.*
— — *L'Incoronazione di spine.*
— San Giovanni Elemosinario: *La caduta della Manna* (1590).
— — *La Crocefissione.*
— — *La Resurrezione.*
— — *L'Orazione nell'Orto.*
— — *L'Erezione della Croce.*
— San Giuliano: *La caduta della Manna.*
— San Nicolò dei Mendicanti, Soffitto: *San Nicolò fa abbattere un albero adorato dai pagani.*
— — *Il Santo soccorre i naviganti in tempesta.*
— Santo Stefano: *La Vergine Assunta in Cielo e Santi.*
— Galleria dell'Accademia, n. 223: *Il Crocefisso.*
— Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio: *La battaglia al lago di Garda fra Stefano Contarini e i Milanesi.*
— — *La fortificazione di Erimilo.*
— — *Caterina Cornaro consegna al doge Barbarigo il regno di Cipro.*
— — *Enrico Dandolo riceve l'obbedienza di Zara.*
— Ateneo Veneto: *L'Orazione nell'Orto.*
— — *Il bacio di Giuda.*
— — *Il Redentore innanzi a Caifas.*
— — *La Flagellazione.*
— — *L'Incoronazione di spine.*
— — *L'andata al Calvario.*
— — *La Crocefissione.*
— — *La Deposizione.*

SANTE PERANDA.

1566 — Nasce in Venezia Sante Peranda. Fanciullo, viene posto dal padre ad apprender l'arte presso Leonardo Corona, e poi presso il Palma (RIDOLFI).

1592 — Al seguito dell'ambasciatore veneto Marino Grimani, Sante Peranda va a Roma, poi a Loreto. Di lì torna nuovamente a Roma, dove si trattiene qualche tempo, « ritraendo il cartone di Michel'Angelo, le statue e altre pitture... ». Dopo due anni era tornato a Venezia, poichè nel 1594 è ricordato nel registro della scuola dei pittori.

1609, 5 febbraio — È alla Mirandola al servizio di Alessandro Pico, insieme con il figlio Michelangelo e lo scolaro Matteo Ponzone. In quella corte, e nell'altra del duca di Modena, si trattenne quasi ininterrottamente per diciotto anni.

1627 — Il pittore lascia la corte della Mirandola per tornare definitivamente a Venezia.

1638 — Sante Peranda muore in Venezia e viene sepolto nella chiesa dei Tolentini (RIDOLFI).

(Per le particolari notizie sul soggiorno alla Mirandola e sull'attività del pittore per i Pico e gli Estensi cfr. A. VENTURI, *La R. Galleria Estense di Modena*, ivi, 1882).

* * *

In gara con il suo maestro Jacopo Palma il Giovane, Sante Peranda, nella chiesa di San Bartolommeo a Venezia, dipinse per la Compagnia del Sacramento la vasta tela della *Raccolta della manna*, evidente imitazione di macchine tintorettesche falsate da un rassodarsi di forme che distrugge l'effetto luministico, e dall'accademismo di alcune figure, ad esempio l'Ercole seminudo in primo piano, a destra. L'elemento centrale dello *spettacolo* tintorettesco, la luce, non obbedisce al seguace manierista.

Anche l'altra composizione dipinta dal Peranda per questa chiesa: *la Visita della Vergine a Santa Elisabetta*, è tutta incertezze nel fare tintorettesco. La tonalità del quadro è monotona:

i colori si fondono col nebuloso lividor del cielo, da cui par esca la vecchia Santa; vi s'intonano anche le vesti gialloro dell'aguzzo San Giuseppe, tutte piegoni conici sulla lignea figura; ne esce solo, e stride, il rosa schietto della veste di Maria. Nella figura di Santa Elisabetta è un senso veristico e un effetto di colore spento, alla Palma Giovane, e nel fondo, per imitazione di modelli tintoretteschi, le figure controluce si dilatano e si sfanno.

Meglio si presenta il Peranda nella sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale, nella *Vittoria dei Veneziani a Giaffa di Soria*, composta sui modelli del Palma Giovane. Il pittore cerca l'effetto scenografico, arrovellando drappi, torcendo figure. Tende anche a mettere in rilievo il particolare orrido: la convulsione degli agonizzanti, il sangue delle teste mozze, i cadaveri cerei, come disfatti da luce.

Anche in San Giuliano, nel quadro di *San Rocco tra gli appestati* (fig. 158), esempio fra i migliori d'interpretazione tintorettesca, il Peranda, pur staccando dalle tenebre di base i gruppi in statuario risalto, non riesce ad animar la massa compatta dell'ombra tra il primo piano e lo sfondo, ove son figure di monatti e una cancellata marmorea. L'oscurità accresciuta, nascondendo quasi per intero le macchiette intermedie, nuoce all'insieme della scena, composto con equilibrio, con misura, con plastica evidenza.

L'*Adorazione de' Magi* in San Nicola da Tolentino (fig. 159) presenta le forme del Palma Giovane assottigliate e acuite, forse per influsso di modelli bassaneschi: è anche, di quel maestro, la tipica colorazione, che nel centro delle scene, s'indora, s'illumina. La tela oscura s'imbionda nelle carni del Bambino, s'infulva nel dorso del vecchio re, s'ingialla nella veste della Madonna. Dietro son figurine bionde tra rupi, dipinte con rapidità e facilità corsiva, in crudo risalto sull'ombra della capanna. Ma l'Adorazione de' Magi diventa come una cerimonia funebre tra le figure malinconiche, velate, intristite.

Con simile ricerca di virtuosità cromatica son dipinte la *Visitazione* della chiesa di San Faustino e l'*Estasi di Sant'Andrea d'Avellino*, in S. Nicola tolentinate (fig. 160).

Fig. 158 — Venezia, San Giuliano.
Sante Peranda: *San Rocco fra gli appestati.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 159 — Venezia, Chiesa di S. Nicolò dei Tolentini.
Sante Peranda: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Fiorentini).

Come nell'*Epifania*, in questo secondo quadro la scena s'avvolge in un'atmosfera nebulosa, che dà alle figure, e specialmente a quelle del Santo e dei due angeli sovrastanti, apparenza di vetri filati. Bagliori vitrei si ripercuotono, attorno, sulla fronte e sulla spalla dell'uomo tagliato dalla cornice in primo piano, sul collo della donna in ginocchio, su qualche macchietta lontana; ma dominano i toni tenebrosi intorno al Santo e al chierico che lo sorregge, come per aggiunger risalto all'espressione d'estasi nei lineamenti del vecchio. Anche la luce assume, nel quadro di questo manierista discendente dal Tintoretto, il valore sentimentalistico datole dalla pittura sacra nel Seicento bolognese della cerchia Domenichino-Reni.

Il modulo delle figure s'allarga, nel *Cristo deposto* della Galleria di Modena, dipinto in una intonazione livida, violastra. Vi domina l'impronta veneta, l'affinità col Palma Giovane, ma anche vi si può scorgere l'impressione dal Correggio, evidente soprattutto nella figura tagliata dalla cornice, nel drappo di Cristo, sfatto da luce, e nella Madonna e nella pia donna accanto. Lo scorcio della Salma divina è palese imitazione dell'esemplare ben noto di Andrea Mantegna, già rievocato da Lelio Orsi.

Anche un altro *Cristo deposto*, nella Galleria modenese, attribuito al Palma Giovane, mostra la mano del Peranda nelle ammaccature d'ombra, negli scorci irregolari delle teste, nell'argento ossidato delle carni di Cristo. La composizione a gorgo è un insieme di elementi veneziani e correggeschi.

Ma quantunque a Modena e alla Corte dei duchi della Mirandola Sante accolga nelle sue opere motivi del Correggio, non si scosta molto dalla maniera del suo periodo veneziano, intinta di sentimentalismo chiesastico e in generale paga di qualche virtuosità pittorica.

Tra le opere maggiori di questo manierista, facilmente riconoscibile per il caratteristico colore vitroso, è il telone col *Martirio di Santo Stefano* nella sagrestia della chiesa dedicata al Santo, in Venezia (fig. 161). La scena si svolge in due archi sovrapposti, l'inferiore ondeggiante lungo abbassamenti e rialzi

Fig. 160 — Venezia, Chiesa di S. Nicolò dei Tolentini.
Sante Peranda: *Sant'Andrea d'Avellino*
(Fot. Fiorentini).

di gruppi e di pendii collinosi, il superiore nettamente disegnato da nubi e figure d'angioli, certo sul ricordo del grande ventaglio aureo della *Disputa* di Raffaello. Nel mezzo, la conca delle figure che illustrano la scena di martirio si apre, il pendìo delle colline si avvalla per isolare il Martire, in un alone di luce falotica, che accentua il suo distacco dalle altre immagini, corrusche di riflessi nell'ombra. Il gruppo a sinistra, di manigoldi e dell'Orientale teso, sul cavallone inalberato, contro uno sfondo evanescente di roccia, rivela nel Peranda fantasia di scenografo, e quasi una tendenza verso il quadro storico romantico dell'Ottocento. Il gruppo dei manigoldi appare in una instabile vicenda di riflessi tra l'ombra, e le figurette oranti sulla scogliera, contro luce sopra un fondo di cielo lunare, mettono in risalto la preziosità pittorica del filtro luminoso entro cui passano i vitrei chiarori della roccia e del cavaliere. In un pallido lume si dibattono in alto i tondi angioletti, e si disegnano a tenui contorni le smilze figurine degli angeli e della Trinità. Nello studio di assottigliare e delineare queste forme il Veneziano porta quasi uno spirito di miniaturista educato alla imperante moda parmigianinesca, mentre nella figura di donna seminuda, veduta da tergo in angolo a destra, con le forti spalle in luce e la testa nell'ombra, riprende il sopravvento l'educazione dal Tintoretto e dal Palma Giovane. È questo probabilmente uno dei pochi esempi della maniera di Sante Peranda dopo il ritorno dall'Emilia: e vi si raccolgono gli influssi disparati che fluttuano nella sua arte, dal Palma Giovane a Raffaello, al Parmigianino, al Correggio. Il pittore li fonde in un insieme scenografico, ove luci irreali accompagnano il fiammeo ondeggiar delle figure nell'ombra. Spenta l'eredità veneziana del colore ad impasto, che la luce penetra e disgrega, il manierismo del Peranda vuole le superfici lisce, i lustri vitrosi, gli effetti corruschi.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Modena, Pinacoteca Estense: *La Pietà.*
— — Altra *Pietà.*
Venezia, San Bartolomeo: *La Caduta della manna.*
— — *La Pentecoste.*

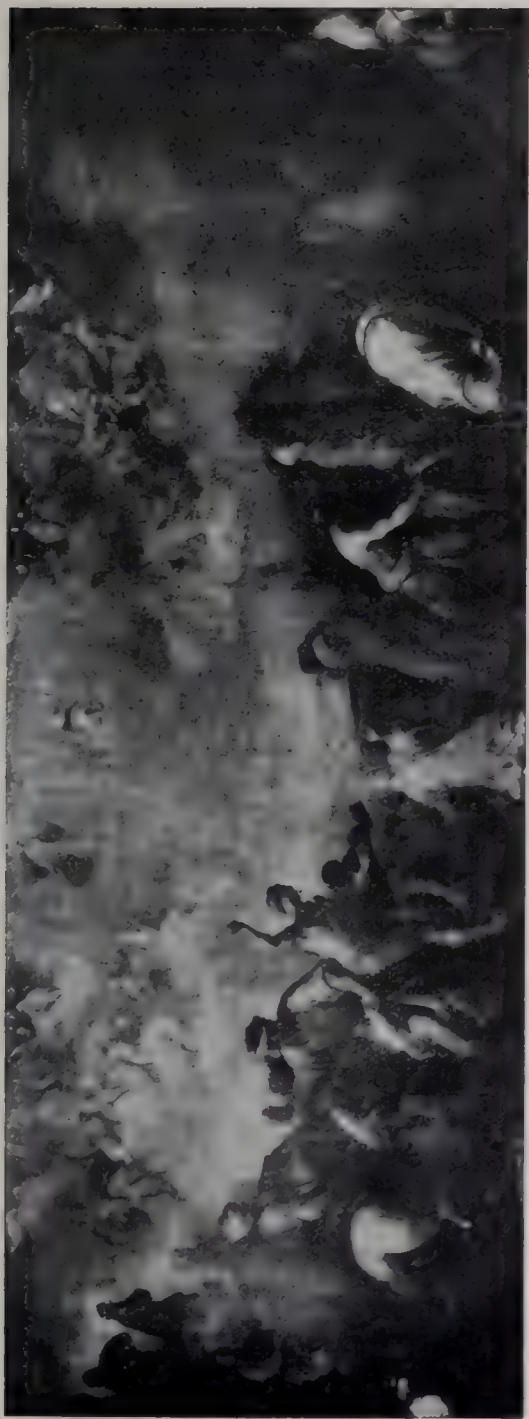



Fig. 161 — Venezia, Chiesa di S. Stefano. Sante Peranda: *Martirio di S. Stefano.*
(Fot. Fiorentini).

Venezia, San Bartolomeo: *La Visitazione.*
— San Fantino: *La Visitazione.*
— San Francesco della Vigna: *San Diego risana gli infermi.*
— — Dieci quadretti con *Storie di San Diego.*
— — *La Vergine porge il Bambino a San Francesco.*
— San Giuliano: *San Rocco fra gli appestati.*
— — *La morte di San Rocco.*
— San Nicolò da Tolentino: *L'Adorazione de' Magi.*
— — *Il beato Andrea Avellino muore dicendo la Messa.*
— — *Il beato Gaetano da Thiene circondato dalle Virtù che incatenano i Vizi.*
— — *Tobia e l'Angelo.*
— — *San Sebastiano soccorso dalle pie donne.*
— — *Il martirio delle Sante Agata e Orsola.*
— San Salvatore: *La Pietà.*
— Santo Stefano, Sagrestia: *Il Martirio del Santo.*
— Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio: *La vittoria del doge Michiel nelle acque di Giaffa.*
— R. Galleria: *Il martirio di Santa Cristina* (già in Sant'Antonio di Torcello).
— Scuola di San Giovanni Evangelista: *Il martirio di San Giovanni.*

ANTONIO FOLER [1].

Affine per superfici vitrose ai dipinti del Peranda è la pala del *Martirio di Santo Stefano* (fig. 162) nella chiesa veneziana dedicata al Santo, opera di Antonio Foler. Anche questo pittore cerca l'effetto scenografico nel brulichìo di macchiette lontane e nel frastaglio degli edifici sul cielo caliginoso, dietro il gruppo a croce dei manigoldi e del Martire, informato a un superficiale veronesianismo, come l'altro dell'Eterno e del Cristo. Scarso di abilità, Antonio Foler deforma i turgidi lineamenti del Santo nel tentativo di scorcio; disegna di maniera le figurine in distanza; si muove goffamente tra le aggrovigliate linee della composizione, ma sa trovare qualche nota preziosa nella gamma del colore bassa, spenta, di un veronesianismo intristito. Esempio di notevole virtuosità cromatica è la dalmatica di Santo Stefano, di un rosso appannato, con gradazioni quasi miniaturistiche d'oro pallido nei ricami, di madreperla e d'azzurro scialbo nel monogramma e nelle figure dell'Annunciata e dell'Angelo. È questa l'opera migliore di Antonio Foler, debole comparsa nel mondo manieristico veneziano.

---

[1] Nato circa il 1529, nominato nella Fraglia Pittorica dal 1590 al 1612.

Fig. 162 — Venezia, Chiesa di Santo Stefano.
Antonio Foler: *Martirio di Santo Stefano.*
(Fot. Fiorentini).

MATTEO PONZONE.

È ignoto l'anno di nascita di Matteo Ponzone, ma sembra che vada posto oltre il 1580, se nel 1609 egli si trovava ancora presso Sante Peranda suo maestro.

1609 — Il Ponzone va con Sante Peranda alla corte della Mirandola, dove si trattiene per breve tempo.

1612 — Figura nella Fraglia pittorica di Venezia.

1648 — È ancora vivo quando il RIDOLFI termina di scrivere le *Meraviglie dell'arte.*

* * *

Scolaro del Peranda fu il dalmata Matteo Ponzone, nelle cui opere non è tuttavia visibile l'impronta del maestro. Par si accosti piuttosto alla maniera liscia e rosata del Padovanino il quadro della chiesa di Santa Maria dell'Orto (fig. 163), ove è cercato un effetto scenografico nel focoso gruppo equestre di San Giorgio e nella frondosa cornice d'alberi a destra. Tizianeggiano alla maniera del Padovanino i floridi angioletti, il San Girolamo di cartapesta colorata e San Clemente, bambola ricciutella. Le forme del Cinquecento si ristampano falsate nel quadrone del maestro ritardatario, tra colori sgàrgianti in cui grida l'azzurro. La linea baroccona lascia appena scorgere che siamo nel Seicento, tanto sono antiquate le forme.

Nel *Presepe* dell'Accademia (fig. 164), tratta la Madonna da logori stampi tizianeschi, ricordato il Veronese nella fuga di cipressi sul cielo chiaro, Matteo Ponzone volge alle forme dei Bassano, appesantite, composte a un realismo di maniera. Anche nel particolare del cesto con i polli, quanto di meglio è nel quadro, le *nature morte* di Jacopo ci appaiono in una materiale e faticosa ristampa.

Manierista mutevole, il Ponzone, dipingendo il *Cristo in croce* della chiesa di San Cassiano, rievoca nella figura del Santo Stefano il tintorettismo pesante del Palma Giovane; ma sembra

Fig. 193. — Venezia, Madonna dell'Orto.
Matteo Ponzone, *S. Giorgio.*
(Fot. Alinari).

Fig. 164 — Venezia, Accademia. Matteo Ponzone: *Natività*.
(Fot. Alinari).

tragga dall'Orbetto l'intonazione torbida, come di pittura su lavagna, e un soffio drammatico veramente secentesco. Nel piviale del Santo Martire, veduto pel dorso, le superfici vitrose han qualche reminiscenza del colorismo velato di Sante Peranda, mentre la figura del Cristo mostra Matteo Ponzone avvicinarsi, sulle orme dell'Orbetto, al sentimentalismo pietistico di Guido Reni, e l'altra dell'angiolo abbracciato di sghembo alla croce sorprende per la libertà del motivo barocco. Questa figura, che freccia lo spazio e par si tenda a sradicare la croce, diviene il centro della scena, e rispecchia uno slancio immaginativo inspiegabile nel manierista dalmata senza la visione di qualche veneto iniziatore del barocco, quale l'Orbetto veronese. Anche l'angiolo appollaiato in ombra sul braccio orizzontale della croce a guardar giù verso il Cristo è motivo di capriccio secentesco senza precedenti nell'arte di Matteo, come l'atmosfera soffocata e affocata che irradia dall'alone appannato del Cristo, e che può spiegarsi soltanto con l'influsso del maestro veronese. Le forme degli angioletti sono pesanti, massicce, lustra e cartacea la figura di San Domenico, grevi le ombre sul crocefisso tizianescamente dorato, impura la sostanza del colore; ma par che, uscendo dalle forme cinquecentesche, il Dalmata, in questo quadro e nella *Flagellazione* della Madonna dell'Orto, dipinta in un colore torbido e come fangoso, trovi qualche accento più libero, qualche forza d'effetti. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Venezia, San Cassiano: *Il Crocefisso e quattro Santi.*
— Santa Maria dell'Orto: *Ritratti di Santi e Beati Veneziani.*
— — *San Giorgio uccide il drago fra i Santi Gerolamo e Trifone.*
— — *La Flagellazione.*
— San Giorgio Maggiore: *San Giorgio uccide il drago.*
— R. Galleria: *Il Presepe.*

GIOVANNI CONTARINI.

1549 — Data di nascita.

1579 — A Praga alla corte di Rodolfo II, che lo creò Cavaliere, e per il quale avrebbe eseguito varii dipinti. Sebbene il più antico inventario di Praga, pubblicato da A. PERGER, non faccia menzione di questi dipinti del Contarini, in altro più minuto, fatto conoscere dal GRANBERG, *La Galerie de tableaux de la Reine Cristine*, appendice I^a^, al n. 199, è ricordato un ritratto firmato *Johanes Contarenus.*

1591-93 — È in Innsbruck, ove ebbe un processo e in seguito allo scandalo fu costretto a lasciar la città. Infatti da notizie d'archivio pubblicate dal SCHÖNHERR risulta che nel

1591, al 26 di settembre — L'arciduca Ferdinando ordina alla camera di Innsbruck di pagare a Giov. Contarini, *già suo pittore di corte*, e che aveva lavorato al suo servizio e per una speciale ragione aveva dovuto allontanarsi, il resto del salario di 240 Gulden.

1593, 13 novembre — L'arciduca scrive a suo cugino Ernesto che Giovanni Contarini, *già suo pittore di corte*, intende recarsi a Praga e di là in Fiandra. La sua richiesta di raccomandazione non potè aver esito. Il barone di Vuelsperg che, secondo il RIDOLFI, avrebbe confinato in un suo castello il Contarini, è da identificarsi con il barone di Welsberg, Cameriere dell'Arciduca e Governatore di Rovereto.

Fra il 1595 e il 1606 eseguisce nella sala delle quattro porte in Palazzo Ducale la tela raffigurante il *Doge Marino Grimani con S. Marco, S. Marina e S. Sebastiano dinanzi alla Vergine* (firmato Joannes Contarenus F.), pare inspirandosi a una simile composizione di Tiziano.

1595 (circa) — Firma il dipinto nella stessa sala raffigurante la *Presa di Verona per opera dei Veneziani* (1439). Uno schizzo di questo quadro, nel gabinetto delle Stampe di Berlino attribuito dubbiamente a Tiziano, venne dall'HADELN restituito al Contarini.

1597-1600 — In questo periodo è inscritto nella Fraglia dei Pittori.

1604 — La data della morte, segnata dal RIDOLFI all'anno 1605, sarebbe da riportare un poco prima, perchè nell'edizione SANSOVINO-STRINGA del 1603-04 lo STRINGA parla di lui come già morto.[1]

* * *

Giovanni Contarini, passato dalla professione di notaio all'arte pittorica, su consiglio del Vittoria, verso la fine del Cinquecento eseguì per il Palazzo Ducale una delle sue opere migliori, la tela raffigurante *Il doge Grimani in orazione a piè del trono della Vergine* (fig. 165). Vi mostra un tintorettismo non scevro di ricordi tizianeschi nel modulo arrotondato delle figure: commistione di forme che lo induce ad approssimarsi ai modi di Palma il Giovane. La composizione è di grande effetto, squillante, animata da spunti di movimento barocco. Il gruppo della Vergine vigorosa con l'atletico fanciullo è alto sulla vampa del cielo, e un popolo di figure anima l'alto trono: Santo Stefano che guida alla Vergine un paffuto fanciullino, un angelo suonatore, San Sebastiano in mossa obliqua alla Tintoretto, San Marco che accenna al Doge il gruppo divino, un angiolo suonator di liuto. L'effetto dinamico della composizione scaturisce soprattutto dai continui contrapposti di luce e controluce, dal vibrare incessante delle superfici corrusche.

Tale scintillìo di superfici mira all'effetto drammatico nella composizione della *Presa di Verona per opera dei Veneziani*, pure in Palazzo Ducale (fig. 166), ove s'accentua l'impronta

---

[1] Bibliografia su Giovanni Contarini: C. RIDOLFI, *Le Meraviglie ecc.*, con note dell'HADELN, II, p. 95-100; THIEME BECKER, *Allgemeines Künstler Lexikon*; SANSOVINO STRINGA, *Venetia descritta*, 1604; BOSCHINI, *Le ricche minere*, 1674; ID., *La carta del navegar*, 1660, p. 397 e segg.; ROSSETTI, *Descrizione di Padova*, 1765; BRANDOLESE, *Pitture ecc., di Padova*, 1795; MOSCHINI, *Guida di Padova*, 1819; ID., *Guida di Venezia*, 1815; A. SAGREDO, *Giov. Contarini*, discorsi letti nella I. R. Accademia di Venezia, 1841, p. 49 e segg.; G. LUDWIG, *Jahrbuch der Kstsamml. d. österr. Kaiserh.*, XVII, p. III, e 14; HADELN, *Jahrbuch der Kgl. Kstsamml.*, XXXII, Beiheft, p. 24; PERGER, *Prager Inventar*; GRANBERG, *La Galerie des tableaux de la Reine Christine*, append. I; D. v. SCHÖNHERR, *Urkunden und Regesten aus dem K. K. Stathalterei, Archiv in Innsbruck*, in *Jahrbuch d. Kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses*, XVII, II parte, p. XXII, Reg. 14233, p. XXVIII, Reg. 14316, Reg. 14190, 14229, 14402, 14481.

Fig. 165 — Venezia, Palazzo Ducale.
Giovanni Contarini: *Il Doge Grimani dinanzi al trono della Vergine.*
(Fot. Anderson).

manieristica, specialmente negli enfatici gruppi del primo piano. Le masse rimangono grevi; rimbombano sul terreno, come oppresse dal carico fumoso dell'ombra; e i cavalloni impennati, uno dei quali vien dagli affreschi di Raffaello in Vaticano, sono resi con una fissità d'atteggiamento statuaria, accademica. Soltanto alla massa dei combattenti più lontani il Contarini riesce ad infondere unità, furia travolgente d'assalto. Il pittore tintorettesco s'indugia a illuminare i fili di piuma, le creste delle onde, con metodo troppo calligrafico perchè ne risultino i magici sfavillii del prototipo. Le case, di là dall'Adige, le mura fortificate, il paese collinoso, non rispondono all'effervescenza luministica della scena.

Da Tiziano deriva il paesaggio in burrascose luci del *Battesimo di Cristo* (fig. 167) e la figura dell'Eterno, nebulosa e disfatta in un vortice di caligine aurea; ma l'effetto drammatico dei riflessi che accendono qua e là i tronchi e il fogliame di subite fosforescenze, come riverberi di lampo, è distrutto dalle figure in primo piano che un raggio obliquo di sole blandisce e sfibra. In ogni particolare del quadro, tanto negli angioli crepitanti di luce all'unisono con gli alberi del bosco, quanto nelle rocce corrose dal tocco tizianesco, Giovanni Contarini dà prova di virtuosità piuttosto che di foga pittorica. Le sue luci troppo s'indugiano ad accarezzar le carnose morbidezze dei nudi di Cristo e del Battista, a disegnar le fibrille del legno nei tronchi e nella croce: manca oro la virtù di suscitar le figure e di formarle. Rimangono di una marmorea opacità le belle testine degli angioli adorne di bioccoli e il torso carnoso del Cristo. Il pittore volge ogni cura a preziosismi: l'atteggiamento di Gesù è sdolcinato, quasi lezioso, gli angioli avanzano saltellando: tutto l'effetto del quadro è nelle luci effimere che traversano la scena e che s'accordano con l'instabilità degli atteggiamenti.

Il Tintoretto è la fonte maggiore dell'arte di questo eclettico maestro, che da essa trae ispirazione per il quadro della raccolta Querini Stampalia raffigurante *Adamo ed Eva nel paradiso terrestre* (fig. 168), corpi giganti sopra un fondo, sommariamente

Fig. 166 — Venezia, Palazzo Ducale. Giovanni Contarini: *I Veneziani riconquistano Verona.*
(Fot. Anderson).

indicato, di alberi e cielo. I tronchi oscuri mettono in risalto la nudità muliebre ammollita da luce, e il cielo si oscura dietro le anella delle chiome, intrise d'oro. Di là da una siepe cupa di

Fig. 167 — Venezia, Accademia. Giovanni Contarini: *Battesimo di Cristo.* (Fot. Alinari).

alberi, il cielo grigio biondo s'intona al pallor luminoso delle carni.

Lontano dal Tintoretto è lo spirito della scena. Un turbine gioioso di luce afferra ne' suoi mulinelli Adamo ed Eva e gli alberi stillanti oro, nel quadro del Robusti all'Accademia: qui Eva è perplessa, Adamo la guarda mesto; come nel *Battesimo*,

il sentimentalismo del Seicento ammollisce le immagini gigantesche.

Il colore, morbido nel quadro di Adamo ed Eva, divien compatto nel *David* (fig. 169) della stessa raccolta, ampia figura dal

Fig. 168 — Venezia, Pinacoteca Querini-Stampalia.
Giovanni Contarini: *Adamo ed Eva.*
(Fot. Fiorentini).

volto femmineo, che si fa sgabello della testa di Golia modellata da dita erculee nel fango, con immense occhiaie divorate dall'ombra. Gli scuri tagliano a grandi piani lignei la figura dell'eroe; anche le pieghe del manto son compatte e angolose. Ma l'armonia della composizione e le gradazioni di luce alleggeriscono la greve

mole corporea. Tutto l'atteggiamento dell'effeminato gigante, con labbra arcuate quasi al modo correggesco, segue la curva tesa dell'arpa che si eleva sino alla cornice del quadro. Anche i drappi accompagnano il moto armonioso. E dietro, la fuga di

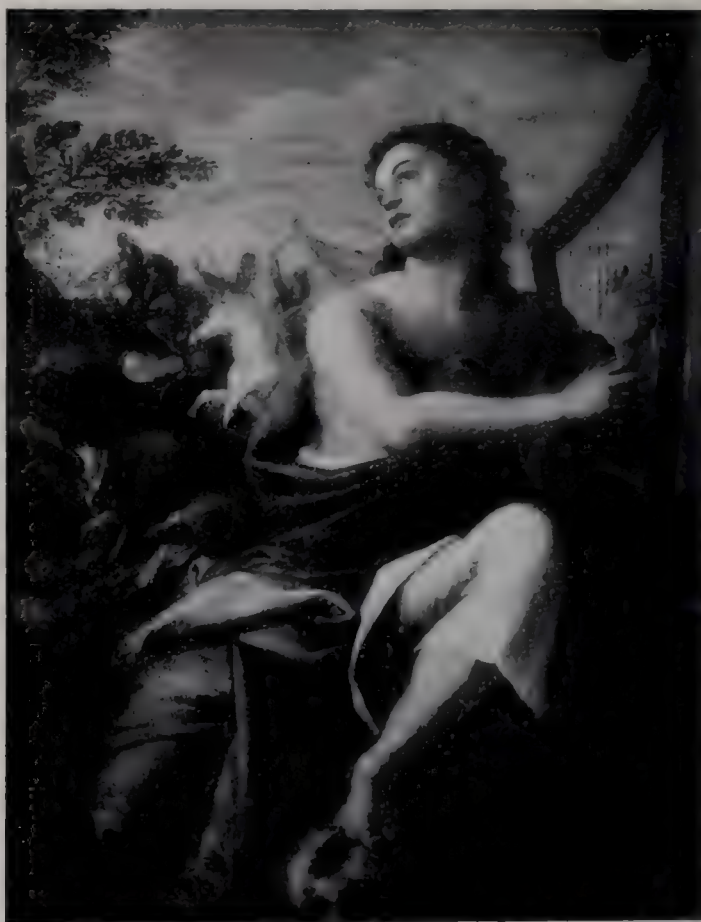



Fig. 169 — Venezia, Pinacoteca Querini-Stampalia.
Giovanni Contarini: *David*.
(Fot. Fiorentini).

cavalieri delineati con rapidità corsiva dal facile pennello, il tronco d'albero inclinato, il frondame a stille d'oro, descrivono un contorno all'unisono con quello lunato dell'arpa. I passaggi tra la macchinosa figura in primo piano e le schiere evanescenti nel fondo seguono le cadenze di una facile melodia, nuova al

mondo veneziano; le stesse pieghe a vortice del manto di David accennano un movimento che si propaga lontano nel rapido trascorrere dei combattenti. Il colore accompagna quel fluido ritmo di linee.

Capolavoro del Contarini, che è tra le rare personalità distinte nel confuso mondo manieristico veneziano, è la *Nascita di Maria* nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia (fig. 170), dove, abbandonati i leziosismi del *Battesimo* e le cadenze sentimentalistiche del *David*, egli spiega ardimento e sicurezza di maestro nella costruzione della scena a piani inclinati di luce. Il fondo tenebroso accentua la forza modellatrice dei lumi, e questi ondeggiano con l'ondeggiar dei gruppi equilibrati e bilanciati nello spazio da un senso nascosto di ritmo, che par guidi la danza delle figure senza nuocere alla saldezza costruttiva e alla vigorosa affermazione plastica delle forme. Nel gruppo a sinistra, scalpellato con fermezza sculturale il tagliente profilo della puerpera, la luce sussurra in tenere gradazioni sulla donna che amorosamente l'accerchia con le braccia, mentre in una figura inclinata del gruppo accanto, vista da tergo, par s'impasti entro lo spessore carnoso degli omeri, con sensuale morbidezza. Più lontano, la pennellata tintorettesca intrisa di luce gioiosamente s'aggroviglia nei veli delle giovani serve accorrenti.

Tranne il gruppo saldo della vecchia con la neonata, la curiosa prospettiva del quadro infonde alla scena un'instabilità che accentua l'effetto degli sprazzi di luce nel fondo tenebroso: come uno slittar di gruppi e figure sul lucido suolo inclinato, in arduo gioco di contrapposti e di equilibri. Dal focolare lontano, che si scorge traverso una cortina sollevata, la fiamma par diffonda la sua calura in un'atmosfera rovente. Sebbene il ricordo di Tiziano riappaia nei tondi angioletti ramigni, e la servotta in fondo abbia tipo bassanesco, s'imprime soprattutto l'influsso del Tintoretto anche nei tipi delle donne e nell'argenteo brillar dei lumi e nella stessa costruzione. Ma il Contarini è un

Fig. 170 — Venezia, Chiesa dei Santi Apostoli.
Giovanni Contarini: *Natività di Maria.*
(Fot. Fiorentini).

interprete che sa tener desta la propria personalità, e che si afferma robusto modellatore, largo di forme, intenso di luministici risalti.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Berlino, Kupferstichkabinet: Disegno per la *Presa di Verona.*

Budapest, Museo artistico Nazionale: *Madonna e Santi.*

Dignano (Istria), Chiesa parrocchiale: *Ultima Cena.*

Firenze, Uffizi: *Autoritratto.*

Hildesheim, Stadt. Mus.: *San Sebastiano.*

Milano, Brera: *San Girolamo penitente.*

Serravalle, S. Giustina: *Ss. Agostino e Monica.*

Venezia, SS. Apostoli: *Nascita della Vergine.*

— S. Francesco di Paola, Soffitto: *La Resurrezione, l'Annunciazione, la Natività, Evangelisti e Padri della Chiesa,* e altre rappresentazioni a chiaroscuro.

— S. M. Gloriosa de' Frari: *La Cacciata degli Ariani.*

— RR. Gallerie: *Ritratto virile.*

— Palazzo Ducale, Sala delle quattro porte: *La riconquista di Verona per i Veneziani condotti dal Gattamelata.*

Vienna, Museo storico-artistico: *Battesimo di Cristo.*

ALESSANDRO VAROTARI, detto il PADOVANINO.

1588, 14 aprile — Nasce in Padova Alessandro, figlio di Dario Varotari e di Samaritana, figlia del Ponchino.

1610 — È la data della prima opera nota del Padovanino, la pala con l'*Incredulità di San Tommaso*, oggi nella chiesa degli Eremitani a Padova.

1614 — Secondo il RIDOLFI, il Padovanino si sarebbe stabilito in quest'anno a Venezia.

1622 — Data della tela con le *Nozze di Cana* nell'Accademia di Venezia.

1625 — Nella libreria del Sansovino il Padovanino dipinge il tondo con l'*Astronomia*, in sostituzione di quello dello Zelotti ch'era guasto (FIOCCO).

1630 (circa) — Prende parte al concorso per l'erezione della Chiesa della Salute (DELLA SANTA).

1635 — S'iniziano le decorazioni della chiesa degli Incurabili, ora distrutta (FIOCCO).

1638 — Data della pala con una *Storia di San Liberale* nella chiesa dei Carmini a Venezia.

1644 — Il Padovanino compie l'ornato per la chiesa degli Incurabili (FIOCCO).

1648 — Morte del Padovanino (FIOCCO).[1]

* * *

Più di ogni altro maestro veneto vissuto nello scorcio del secolo XVI e al principio del XV, Alessandro Varotari, che inizia nel Seicento la sua opera di pittore, rimase fedele a Tiziano.

---

[1] Oltre i citati BOSCHINI, B. DEL POZZO, ZANETTI, LANZI, BRANDOLESE, MOSCHINI; RIDOLFI, cfr.: L. MENIN, *Elogio di Alessandro Varotari*, Venezia, 1825; G. A. GUATTANI, *Quadri antichi del Padovanino*, in *Memorie enciclopediche romane*, III, 1808, pp. 14-17, N. PETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, 1858; A. MOSCHETTI, *L'autoritratto del Padovanino*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1899, pp. 51-55; DELLA SANTA, *Il pittore Aless. Varotari e un suo disegno per la Chiesa della Salute in Venezia*, Vicenza 1904; LUDWIG, *Doc. über Bildersendungen von Venedig nach Wien in der Jahren 1816 und, 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig*, in *Jahr. Kunsth. Samml. allerh. Kaiserh.*, XXII.

Una sua copia parziale dal Vecellio si vede nell'Accademia di San Luca, ov'è attribuita al Maestro (fig. 171). Il Varotari vi ha riprodotto fedelmente la metà sinistra del quadro, *Calisto scoperta dalle ninfe*, traducendo il lampeggiante esemplare nella sua tonalità chiara, monotona, artificiosa. Nel puttino e nel paesaggio arborato, il colore, stucchevole in primo piano, prende una leggerezza elegante, incorporea, una particolare grazia arcadica.

Fig. 171 — Roma, Accademia di S. Luca.
Alessandro Varotari: *Calisto scoperta dalle Ninfe* (copia da Tiziano).
(Fot. Alinari).

Altra copia, alquanto più libera, da Tiziano, è il quadro di *Venere, Cupido e una ninfa*, attribuito a scuola veneta del secolo XVII nel Castello Sforzesco a Milano. Modello al Padovanino è qui la composizione di Venere che benda Amore, nella Galleria Borghese, e anche qui l'insipida tonalità rosata delle carni distrugge il fuoco del prototipo. Così nella vacua mascheretta tizianesca della *Vanità* nella Galleria Rospigliosi (fig. 172) la cera rosata sostituisce la carne viva di Tiziano, satura d'oro solare.

Molto dovette copiar, dalle opere del Vecellio, il giovane Varotari che, abbandonata la comune trama manieristica degli eclettici veneti, si attiene ai modelli di Tiziano, ripetendoli in pigre imitazioni, ove tutta la vita degli originali si perde tra i rosei belletti, le epidermidi sottili, le vacue rotondità.

Stampata su modelli tizianeschi è anche la *Madonna in gloria* dell'Accademia di Venezia (fig. 173), sebbene l'accennata linea trasversa della composizione e il molle arcuarsi della figura di Maria annuncino un secentismo artificioso, che si estende a gran parte delle opere di Alessandro Varotari, dissimulandosi dietro i simulacri inbellettati delle figure alla tizianesca. Qualche volta il colore s'accende, ad esempio nella *Madonna di Loreto*, appesa a una parete della sagrestia di Santa Maria della Salute in Venezia. In un'atmosfera di rame, diffusa dall'alone scoppiettante, s'innalza il florido gruppo tizianesco di madre e pargolo, questi in posa trionfale. Vi è qualcosa di pagano nella concezione del gruppo sacro, e più negli angioletti carnosi, piccoli Sileni rubicondi che forman piedistallo alla Vergine o giocano intorno alla Sacra Casa. Cartacee son le pieghe delle stoffe; ed escono dalla gamma di Tiziano il rosso pesante e l'azzurro delle vesti di Maria.

La Flora del Vecellio ci riappare nella *Giuditta* della Galleria di Dresda (fig. 174), opulenta e morbida sul cielo di un azzurro vespertino; ma la vita più non erompe dalle membra gagliarde, dagli occhi giocondi, dalle chiome di fulvo sole. Lo studio della posa, la voluta immobilità della presentazione, il gigantismo delle forme, distruggono la raggiante bellezza del modello. Le

carni del seno molleggiano; la seta variegata della veste divien flaccida; i bianchi, perduto lo spessor giorgionesco, si disfanno in una sostanza lattiginosa che più non vibra alla luce.

Fig. 172 — Roma, Galleria Rospigliosi. Alessandro Varotari: *la Vanità*. (Fot. Anderson).

Nell'*Annunciazione* di San Marcuola, il Padovanino non si stanca di ripetere le consuete figure di un tizianismo florido, arrotondato, esuberante di forme come insufflate, vacue. Anche nella discreta *Madonna* della sagrestia del Duomo a Padova,

imitata dal tardo Tiziano, col putto erculeo steso sulle ginocchia, in un interno avvolto da una calma atmosfera grigio calda, tutto

Fig. 173 — Venezia, Accademia.
Alessandro Varotari: *Madonna in gloria*
(Fot. Anderson).

divien liscio: la pennellata dell'imitatore di Tiziano ha perduta la foga e il fuoco di quella del Maestro.

In tutte le Gallerie del Veneto e per tutta Europa sono sparse

le opere del Padovanino nella sua maniera più vacua e imbellettata; eccezioni, tra la gran moltitudine di cose insignificanti,

Fig. 174 — Dresda, Galleria Nazionale. Alessandro Varotari: *Giuditta*. (Fot. Hanfstängl).

possono considerarsi pochi esempi rivelatori di una forte personalità. Fra questi è la vasta tela delle *Nozze di Cana*, nell'Accademia di Venezia (fig. 175). Vi domina un particolare senso di

regolarità architettonica, ottenuto mediante simmetrie di gruppi nei primi piani, di alberi e colonne ai lati e nel fondo, ov'è un tempio palladiano fra punte stilizzate di cipressi: la vasta figura di donna volta di tre quarti da tergo forma come l'asse di questa classica architettura, ove gli intervalli tra pieni e vuoti sono scanditi con pacata misura. Il pittore si compiace del modulo grandioso di donna veduta di tre quarti da tergo, già caro al Palma Vecchio, e lo ripete in una giovane dama in piedi presso la mensa e in altra sul terrazzo dell'edificio a destra, per amore piuttosto d'imponenza formale che degli *adagi* cromatici del Palma. E veramente queste grandi figure s'intonano al ritmo classico che dal tempio palladiano par si diffonda nel vasto scenario.

Si rivede nelle donne il tipo tizianesco inleziosito del Padovanino, e negli atteggiamenti dei convitati lo studio di posa. I volumi delle figure e dei gruppi sono ampli, piuttosto suggeriti che precisati, contenuti entro un effetto di superficie puramente ornamentale, ove figure e cose s'immedesimano nell'elegante scenario con l'aristocratica freddezza di una decorazione dell'impero. Il misurato schema rettilineo si complica a destra nel divertente gioco degli strumenti e dei musici; e anche il colore velato s'avviva in gioiosi squilli sulle vesti del bizzarro suonator di liuto e sui due superbi vasi d'argento, ove s'accentra la vita pittorica del quadro.

Col volger degli anni, la forma del Padovanino giganteggia sui fondi tenebrosi come nelle due sgangherate figure d'Orfeo e di Euridice nell'Accademia di Venezia e nella *Danae* della Pinacoteca di Torino (fig. 176), dove l'interpretazione libera degli esemplari tizianeschi mira soprattutto a raggiungere, anche col mezzo della luce, una grandiosa semplificazione volumetrica. La Danae di Tiziano, negli esemplari del Museo Nazionale di Napoli e del Museo del Prado a Madrid, giace sul letto madida di luce e rapita dall'estasi, la Danae del Padovanino, virago di membra possenti, volta di tre quarti da tergo, si solleva sui guanciali e con la destra fa riparo della greve cortina di velluto. L'om-

Fig. 175 — Venezia, Accademia. Alessandro Varotari: *le Nozze di Cana.*
(Fot. Anderson).

bra abbagliata che si raccoglie sul volto infonde alla cute lucentezze metalliche e precisa i lineamenti robusti: l'occhio par ardere nel volto d'Amazzone fiera. Esce dall'ombra il nudo liscio e possente, tornito da luce, e la rotondità levigata del busto e

Fig. 176 — Torino, R. Pinacoteca. Alessandro Varotari: *Danae*. (Fot. Anderson).

dei fianchi è messa in risalto da uno sfiorar d'ombre sull'arco scattante del torso.

Siamo dinanzi a un'altra opera eccezionale del Padovanino, grande per la concisa espressione volumetrica e il vigore del modellato: la superficie del corpo muliebre, levigata, marmorea, s'accorda col semplice taglio delle pietre squadrate, nel parapetto e nel piedistallo della colonna: anche il cielo e il paese, intarsiati nel fondo, son dipinti a tinte piatte e scure, come per lasciar libero dominio ai volumi grandiosi del corpo umano e del parapetto marmoreo. E il virtuosismo pittorico del Padovanino trova piena espressione nel voluttuoso spessore della bianca

seta mossa a cumuli come di neve sopra terreno ineguale, e del broccato a grandi pieghe poliedriche, da cui la luce sprigiona una fantastica fioritura di ricami. Il drappo sui fianchi, di un bianco opaco a tenui righe dorate, motivo prediletto del Padovanino, introduce la sua quiete cromatica fra il mobile scintillio delle sete.

Ancora fra le migliori opere del Varotari può ricordarsi il tondo nella libreria sansoviniana con la figurazione allegorica dell'*Astronomia* (fig. 177). Perno della composizione è la figura di Atlante, inclinata in modo da segnar con la luce del globo corrusco un diametro del cerchio e l'asse della scena. Con rigore geometrico, ogni spostamento di figura e di cosa è bilanciato nel tondo, senza che venga meno l'apparente libertà dell'effetto ornamentale: il campo del cerchio è diviso in due equivalenti spazi di cielo luminoso e di terra oscura; la vela rossa del manto d'Atlante equilibra l'inclinazione del globo; il blocco di marmo squadrato sul margine a destra riecheggia la posa trasversa del Fiume. Ma il calcolo architettonico non pesa in questa scena inspirata a un senso di giocondità pagana, che ha la sua prima origine nei Baccanali di Tiziano, e che trova rispondenza anche nel colore intenso, nel rosso di lacca del manto d'Atlante, nelle nubi gonfie di sole, nelle carni ramigne. Sebbene accese di tinte, le forme del Padovanino rimangon di stucco nella florida Astronomia, come nel poderoso Fiume e nei torniti nudi dei putti; solo la figura d'Atlante trae vita pittorica dai riverberi di luce che il globo terso come specchio ripercuote sul bianco cespuglio delle chiome e della barba. Il tocco acquista una forza modellatrice paragonabile a quella di Nicola Poussin, nel render lo spessore delle ciocche come foglie grondanti sulla fronte selvaggia. Non si vedono gli occhi; ma i due lampi delle sopracciglia ne suggeriscon lo sguardo; la capigliatura, fattasi specchio, riflette come il globo di cristallo il moto fugace dei lumi tra l'ombre. I putti ripetono il tipo prediletto del Varotari, tornito, paffuto, con masse vellutate di chiome: vi si compiace il pittore, che ne intenerisce la compatta struttura, dipingendo il *Fanciullo*

con colombo della Galleria Nazionale di Londra, ove son note di grazia particolari nell'armonia tra la posa del bimbo e il vago paese. Entro la molle cerchia delle braccia il placido genietto

Fig. 177 — Venezia, Biblioteca Sansoviniana.
Alessandro Varotari: *Allegoria*.
(Fot. Böhm).

chiude il colombo, simbolo, quasi, della sua forma rotonda e morbida e di quel suo piano posare d'uccello nel nido.

La data del 1626 è scritta sulla base circolare del trono di Maria in una delle più suntuose opere del Padovanino: la *Madonna tra Venezia in figura di Giustizia con la spada, la bilancia e il giglio, e San Marco seduto col libro dei Vangeli e la penna* (fig. 178), nel Municipio di Pordenone. Il pittore è assetato di magnifi-

Fig. 178 — Pordenone, Municipio.
Padovanino: *Venezia con i simboli della Giustizia*, **davanti alla** *Madonna col Bambino e S. Marco.*
(Fot. Fiorentini).

cenza, di pompa decorativa e cromatica: pone la sua Madonna sopra un trono marmoreo fiancheggiato da grandi colonne e addobbato di velluti; nell'angolo a destra, seduto in posa monumentale contro il fusto chiaro di una colonna, lo statuario San Marco; a sinistra, di là della colonna scura, un pennacchio d'alberi, più scuro, sul cielo invaso da nubi gonfie di sole. Il Bambino, morbido e sodo, tende la mano ai gigli nivei, e tutta la luce delle nuvole brilla nei rasi della *Giustizia* e nel bianco immacolato dei fiori. Lo studio del pittore si volge alle superfici preziose, alla sericità dei colori, all'effetto cromatico, che raggiunge, non con l'impeto dei grandi Veneziani, ma con sottile calcolo compositivo. Il trono è disposto con visibile sforzo prospettico, sulla base semicircolare veduta di profilo, in modo che il piedistallo squadrato, e più le due colonne, in penombra l'una, l'altra in luce, girino verso lo spettatore sopra un piano appena inclinato. Si distende così la Vergine in un largo e placido tre quarti, che spiega lentamente alla luce l'azzurro e il rosa delle vesti, opachi sotto il bianco fulgore del velo. Lo stesso atteggiamento del putto, a contrapposto inclinato sulle ginocchia materne, mira allo scopo di annullare le distanze e portar verso la superficie vaste zone di colore.

L'accademismo delle *Nozze di Cana* s'appesantisce nella grandiosità della posa di San Marco, e troppo si sente lo studio di far risaltare l'ombra delle chiome e del profilo sul fusto abbagliato della colonna; ma il blocco della figura, massiccio, serve di base all'intera composizione, e il sobrio effetto di colore nelle vesti opache si ravviva per il gran libro abbagliato, come nella Vergine per la gelida bianchezza del velo. Immobile nella sua posa di statua è San Marco; lento il girar delle altre figure, e come restio: par si rifletta in esse, nelle carni lisce e lucenti, nel volger delle persone, la rigidezza preziosa dei rasi che splendono nel corsetto della Giustizia, tra i meandri delle pieghe profonde, e sbocciano in fiori di giardino incantato dalla pallida luce del manto. Il fuoco di Tiziano, la sua anima di passione, hanno emigrato dalle nobili forme che dai modelli del Vecellio traggono

i segni esterni della loro beltà. Gran virtuoso, il Padovanino, in questo quadro che è tra i suoi capolavori, esprime il suo sogno di aristocratico decoratore. Il fruscio dei rasi, la piumosa leggerezza delle nubi, l'ala notturna di un albero che piega alla carezza del vento, la curva delicata del volto di Maria, le superfici forbite delle carni e dei marmi, l'opulenza cromatica, mettono il quadro di Pordenone fra le opere più significative di questo tipico decadente della grande civiltà veneziana.

Nel telone di Santa Maria del Carmelo, raffigurante *San Liberale che fa assolvere due innocenti condannati a morte* (fig. 179), il Varotari torna a compiacersi del suo compito di scenografo, sostituendo effetti di movimenti decorativi alla maestosa ripartizione metrica delle *Nozze di Cana*. La vasta scena è tutta una ricerca di apparato teatrale: tra gli edifici veronesiani appesantiti a destra e la tribuna reale chiusa da giganti colonne a sinistra, la folla in corsa, i cavalli al galoppo, i vessilli al vento, disegnano un animato festone; nel mezzo s'erge, con improvvisa dissonanza lineare, come sovrapposta a quello sfondo animato, l'esile figurina del Santo, attorno e dietro la quale è lo scompiglio della folla, il cozzo delle persone variamente inclinate e come travolte. Solo in qualche figura di primo piano, ad esempio nei due floridi putti di stucco policromo ruzzolanti col capitello, e nella donna seduta con la bimba, a sinistra, il Padovanino soddisfa le sue tendenze plastiche: il complesso della scena, rumoroso e alquanto caotico, si svolge in superficie, e le figure si assottigliano. Dalla moda parmigianinesca deriva l'allungamento di una elegante statua muliebre sul parapetto del palco dei giudici, allungamento che diviene iperbolico nell'altra statua in ombra e nello scarno soldato accanto al cavallo bianco. Il tendone che fascia pomposamente le colonne, il mazzo d'alberi attorcigliato sul cielo chiaro, le architetture superbe, tutto riflette, nella composizione assai guasta, un'esclusiva ricerca d'apparato scenografico. La nota cromatica centrale dissona da

tutto il resto dell'affollata composizione: il freddo azzurro del manto e il rosso di sangue della veste di Liberale son come strappi alla calma intonazione del quadro.

Il cavallone di stucco bianco, con il muso aguzzo e la sella rossa, l'intreccio d'alberi sul cielo chiaro, l'abbassamento del rilievo, son tratti comuni tra quest' affollato cartello teatrale e due opere che hanno un posto a sè, di prima importanza, nell'arte del Padovanino. La data del quadro di S. Maria del Carmelo, 1639, è certo la stessa di queste singolari creazioni, dove il pigro ripetitore di forme truccate alla tizianesca crea un tipo decorativo suo proprio, tutto bizzarria e rumor d'effetti, nuovo in Venezia. I due quadri figurano, sulle pareti di una cappella della chiesa di Sant'Andrea Avellino a Venezia, due *Storie di San Nicola Tolentinate:* in uno, il Santo cade da cavallo ed è soccorso da angeli, nell'altro una schiera d'angioletti getta un ponte sul fiume per il passaggio del soccorritore di San Nicola. Nella prima istoria (fig. 180), la luce si raccoglie in basso, sul cavallone bianco bardato di rosso e sul putto che trattiene le redini; in alto sprizza dalla nuvolaglia che vela il cielo e il gruppo di nudi angioletti portati dal vento: tra il gruppo equestre e il cielo, la cortina burrascosa degli alberi frappone un velario d'ombra. Si è nel mondo dell'inverosimile: nulla han di reale il cavallo di legno, il cielo a scaglie di madreperla, i fantasmi notturni degli alberi nell'ora del tramonto, ma da tutto quell'inverosimile il pittore trae vivezza d'effetti. Nuova è l'impronta ornamentale del paese senza profondità: rabesco di frondi cupe e di nubi sfrangiate da luce. Anche le figure del Santo e dei soccorritori sono nell'ombra, da cui improvvisi emergono il bianco cavallo da giostra, con la sella di rossa lacca a orli metallici, e il puttino, ronzante ape dorata in quel suo delizioso e impacciato affaccendarsi.

Simile ricchezza decorativa è raggiunta nell'altra scena del Santo portato sulle spalle dal suo soccorritore, sotto i cui piedi uno sciame d'angioletti getta un rustico ponte di rami (fig. 181). Più complicata che nell'altro quadro, e come strappata al centro

Fig. 179 — Venezia, Chiesa di Santa Maria del Carmelo.
Padovanino: *San Liberale fa assolvere due innocenti condannati.*
(Fot. Fiorentini).

da uno sprezzante urto di linee, la composizione si presenta con l'effetto ornamentale di una lacca a vividi colori, dove i grandi

Fig. 180 — Venezia, Chiesa di Sant'Andrea Avellino.
Alessandro Varotari: Episodio della *Vita di S. Nicola da Tolentino.*
(Fot. Fiorentini).

angeli chiarovestiti e le chiare nuvole muovono insieme a danza sul fondo azzurro, e i mazzi d'alberi oscuri si stampano abbrivi-

dendo sul cielo in festa. Nero su bianco risalta al centro il gruppo del soccorritore e di San Nicola, che piega la testa scheletrica,

Fig. 18[illegible] — Venezia, Chiesa di Sant'Andrea Avellino.
Alessandro Varotari. Episodio della Vita di S. Nicola da Tolentino.
(Fot. Fiorentini).

affranto, in tutto quello scoppio gioioso di luci. Il gesto del bianco angiolo, che inoltra fra archi di braccia e di veli come in una danza figurata, par sprigioni il fuoco d'artifizio dell'albero sul fondo

incandescente di nuvole, mentre l'atteggiamento dell'altro che solleva i rami sopra il capo del Santo è composto ad eleganza neoclassica. La novità dell'effetto si sprigiona tanto dalle ardite dissonanze del gruppo centrale, quanto da giustapposizione immediata di toni chiari e scuri, messi a contrapposto per un senso di preziosismo pittorico che ovunque si esprime, nel cristallo venato di un'ala angelica come nel bianco d'una veste di calce viva.

Vi è qualcosa di preraffaellitico nell'angelo biancovestito, mentre nei putti, plasmati sul tipo consueto del Padovanino, è una solida polposità di frutto, un'irresistibile grazia comica, fatta di gravità, d'impegno, che, specialmente nel fanciullo in piedi in profilo, si approssimano all'interpretazione del modello tizianesco data da Nicola Poussin nei suoi bacchici putti rubicondi. Quasi non si riconosce lo stampator d'immagini tizianesche all'acqua di rose, il riduttore dei tipi del Vecellio a figure per scatole da profumiere, in questo saggio singolarissimo di libertà lineare e cromatica, dove il Padovanino trae gioiosi effetti dalla scapigliatura della composizione, tutta urti e squilli. Vi è nell'arte di questo maestro qualche esempio di costruzione formale ben più salda, di ricchezza pittorica degna del Seicento; non vi è forse altro esempio di così sbrigliata vena fantastica.

Con l'ovato dell'Accademia veneziana, raffigurante la parabola delle *Vergini sagge e delle folli* (fig. 182), il Padovanino inoltra nel mondo barocco. Uno scoppio di razzi annuncia l'avanzar dello sposo, e scaglia come per forza dinamica nello spazio, tra gonfie nuvole, gli angioletti del gruppo d'Imene: a quello scoppio s'intona il gruppo scapigliato delle fanciulle. Il Padovanino qui torce, ritorce, strizza le forme alla tintorettesca, le arrotonda paffute; fa pesare i drappi a pieghe arrovellate, a ghirigori, a sbuffi; rinuncia a ogni preziosità di colore, che diviene intenso e grossolano. Il Tintoretto ha impressionato il pittor tizianesco, ed egli trova un effetto roboante nella violenza delle luci, nelle tortili forme, nel movimento turbinoso della composizione.

Prossima di tempo ai quadri di *San Nicola da Tolentino* e

Fig. 182 — Venezia, Accademia.
Alessandro Varotari. *Parabola delle Vergini sagge e delle Vergini folli.*
(Fot. Anderson).

alla *Parabola* dell'Accademia è la composizione del *Martirio di Sant'Andrea* nel soffitto della sagrestia della chiesa dedicata al santo Apostolo in Bergamo. È questa tra le opere eccezionali del Padovanino, soprattutto per il taglio ardito della scena. Simile a quello della *Parabola* è il motivo degli angioletti tra razzi giallini di luce e ombre lillacee di nuvole, e anche il tipo della robusta popolana con un putto atletico; ma in questo particolare, e nell'insieme della scena, nelle corazze azzurro cupo dardeggiate di luce a colpi sprezzanti, nei velluti delle vesti, nelle chiome di messidoro del putto massiccio, è una gagliardia di colore lontana da quel quadro. Con il taglio spavaldo della composizione, che presenta, in rapido scorcio di origine veronesiana, terrazzo, croce, figure, il Padovanino infonde un effetto decorativo imprevisto e smagliante a quest'opera animata da salde e potenti immagini, fra cui s'impone, per la sua forza quasi aggressiva, quella del soldato che solleva la croce, col profilo tagliente, spruzzato di sanguigno.

Vi è anche un quadro dove il Varotari si presenta tra gli iniziatori del barocco veneziano, ed è quello di *Betsabea al bagno con un'ancella*, a mezze figure, contro una siepe oscura, nella Pinacoteca Civica di Padova (fig. 183). Gli alberi, a sprazzi di ruggine e d'oro fulvo, l'angolo di casa nel fondo come liquefatto dal sole, traggon qualcosa di fantasmagorico dalla rapidità dell'improvvisazione pittorica. Betsabea, seduta, si volge a guardarsi nello specchio, reggendo con una mano le chiome ancor disfatte, come per studiarne l'acconciatura, con l'altra tenendo contro il seno un asciugamano prezioso; e un'ancella, con la veste del bianco opaco a sottili strie dorate, prediletta dal Padovanino, tien fra le braccia un'anfora mentre gira verso lo spettatore il chiaro volto. Robusta di modellato e dorata di colore, Betsabea appare come un Jordaens italiano del primo Seicento, in quella solida abbondanza delle carni che s'indorano al sole fra il bianco opaco dei lini e il violaceo stinto di una veste di velluto. Le chiome pesanti, massa di rame che sta per sfasciarsi sul capo dell'opulenta figura, ripetono il tono ramigno della mirabile anfora ani-

mata da libere colate d'oro; e lo ripetono gli orli degli alberi, le carni accese dell'ancella con l'anfora. Il pittore si compiace, come soltanto si era veduto nei drappi magnifici della *Danae* di Torino, a penetrare la sostanza pittorica delle cose, a rendere con sensualistica immediatezza la pesante sericità delle chiome,

Fig. 183 — Padova, Pinacoteca Civica. Padovanino: *Betsabea*.
(Fot. Alinari).

la preziosità dell'ampollina e del vaso, il bianco rappreso dei lini, la morbidezza delle carni *vere*, che l'atteggiamento tortile di Betsabea mette in valore. Il tipo della donna, florido e plebeo, ha anch'esso qualcosa in comune col Seicento fiammingo.

Di rado il Padovanino unisce come in questa forte pittura la foga dell'effetto decorativo con la pienezza del volume, la corposità del colore, l'impeto e la bravura della pennellata, che si fa preziosa nei pochi tocchi di luce, nei rappresi grumi di bianco, grigio e rosso sul vasetto dei profumi, brunito dall'ombra.

Come viventi alghe strisciano le ciocche madide sul capo robusto. Un giocondo senso pagano di florida vita si sprigiona dalle forme turgide di linfa e di sensuale rigoglio.

Mediocre, nel suo complesso, è l'arte del Padovanino, che stempera nelle uggiose tinte rosate il fuoco del color di Tiziano; ne liscia, ne imbelletta le forme, e passa dalle tranquille e monotone composizioni della giovinezza ai clamorosi eccessi di un barocco di rado sentito, falsato da un invincibile classicheggiar di forme. Ma, tra la serie a ristampa delle sue convenzionali pitture, ove domina un tizianismo truccato alla classica, può cogliersi qualche bella rivelazione, che mostra in lui facoltà di rado liberamente espresse. Una parentesi nella Venezia del Palma Giovane apre con la sua opera il roseo, l'effeminato Padovanino, che inoltra nel Seicento ristampando forme tizianesche con pigra facilità, e, d'un tratto, scuotendo la sua neghittosa tempra di copiatore, viene a rivelarci una personalità gagliarda, un'avidità insospettata di nuovo nel diverso orientamento della sua visione artistica. Con l'intensa vita del quadro di *Betsabea* egli raggiunge un'espressione perfetta di sensualità pittorica secentesca; con i quadri di *San Nicola da Tolentino*, una libertà decorativa ribelle alle leggi melodiche, mentre con la vasta scenografia delle *Nozze di Cana*, scandita sopra un ritmo impassibile e maestoso, inaugura in Venezia il regno del neoclassicismo, e anticipa le fantasie del Poussin su Tiziano e l'antico.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Albino (Bergamo), San Giuliano: *San Francesco.*

Bergamo, Sant'Andrea: *Due cori d'Angeli.*

— — Sagrestia: *Il martirio di Sant'Andrea* (ornavano in origine il soffitto della chiesa).

Dresda, Galleria, n. 525: *Giuditta col capo di Oloferne.*

Firenze, Uffizi, n. 963: *Lucrezia.*

— — *Autoritratto.*

— — *Cristo morto.*

Londra, Galleria Nazionale, n. 70: *Cornelia e i suoi figli.*

— — n. 933: *Fanciullo con un colombo.*

Hannover, Museo: *Diana e Calisto.*

Milano, Galleria di Brera: *La sconfitta dei Normanesi.*

Modena, Galleria Estense: *Lo sposalizio di Santa Caterina.*

Napoli, Museo Nazionale, n. 106: *Venere e Adone.*

Padova, San Benedetto: *Mosè percuote la rupe* (BRANDOLESE).

Padova, San Benedetto: *Il beato Giovanni Forzatè disegna in terra la pianta del monastero* (BRANDOLESE).
— San Biagio: *La Vergine con il Bambino e i Santi Benedetto e Girolamo* (BRANDOLESE)
— San Carlo: *L'Adorazione dei Pastori* (BRANDOLESE).
— — *Il Crocefisso con l'Eterno e i Santi Antonio, Barbara e Francesco* (BRANDOLESE).
— Carmine: *Resurrezione di un fanciullo per miracolo di San Valentino.*
— Santa Chiara: *La Vergine con il Bambino, San Giuseppe e alcuni angioletti con la Croce* (BRANDOLESE).
— — *La Madre degli Apostoli e i Ss. Giovanni e Jacopo davanti a Gesù.*
— Duomo: *La Vergine con il Bambino.*
— — Sagrestia Maggiore: *Cristo portacroce.*
— Eremitani: *L'incredulità di San Tommaso* (1610).
— San Giacomo: *Storia dei Santi Giacomo e Giovanni* (BRANDOLESE).
— San Giorgio: *I Santi Sebastiano, Giorgio e Rocco* (BRANDOLESE).
— Santa Giuliana (soppressa): *Sant'Eligio vien rivestito dagli angioli degli abiti pontificali* (BRANDOLESE).
— San Lorenzo: *Il Santo titolare e Angioli* (BRANDOLESE).
— San Matteo: *L'Annunciazione* (BRANDOLESE).
— — *Il martirio di San Matteo* (BRANDOLESE).
— Chiesa dei Padri Riformati: *Adorazione dei Pastori.*
— — *Il Crocefisso e Santi.*
— Museo Civico, n. 607: *Giuseppe e la moglie di Putifarre.*
— — n. 608: *Giuditta.*
— — n. 610: *Betsabea.*
— — n. 645: *Autoritratto.*
Parigi, Louvre, n. 1574: *Venere e Amore.*
Roma, Galleria Borghese, n. 7: *Minerva in atto di vestirsi* (il LONGHI non accetta l'attribuzione).
— Galleria Doria: *Deposizione* (firmata).
— — *Putto accarezzante la testa di un leone.*
Venezia, San Giacomo dall'Orio: Tondi con gli *Evangelisti.*
— Santi Giovanni e Paolo, Cappella del Rosario: *Il sacrificio di Abramo.*
— — — *Un miracolo di San Domenico* (altre tre istorie del Santo si sono perdute).
— Santa Maria dei Carmini: *San Liberale fa assolvere dal tiranno due innocenti condannati a morte* (1637).
— Santa Maria della Salute, Sagrestia: *Gli Angeli recano alla Vergine in gloria il modello del tempio.*
— — — *La Vergine e Santi.*
— San Marco: Cartone del mosaico con il *Martirio di San Giovanni Evangelista.*
— — Sagrestia: Cartone del mosaico raffigurante l'*Eterno in gloria.*
— San Marcuola: *L'Annunciazione.*
— RR. Gallerie: *Le Nozze di Cana.*
— — *La Vergine, Gesù e Santi.*
— — *Santo Diacono in preghiera.*
— — *La Moglie di Dario.*
— — *Giuditta.*
— — *La Vanità.*
— — *Un putto.*
— — *Orfeo ed Euridice.*
— — *Il Ratto di Proserpina.*
— — *Madre ebrea all'assedio di Gerusalemme.*

Venezia, Sant'Agnese: *San Giovanni.*
— Ss. Ermagora e Fortunato: *Annunciazione.*
— S. Giustina: *Martirio della Santa.*
— S. Maria Nova: *Visitazione.*
— S. Matteo di Murano: *Martirio di Santa Caterina.*
— S. Pantaleo: *Cristo morto.*
— Chiesa dei PP. Teatini: *Due miracoli di Sant'Andrea Avellino.*
— Libreria di San Marco, Soffitto: *Atlante.*
Vienna, Belvedere: *L'Adultera.*
— Museo storico artistico: *Sacra Famiglia e Angioli.*
— — *Discesa dello Spirito Santo.*
— — *Mansuetudine.*

II.

DEVIAZIONI VARIE DALLA TRADIZIONE DEL MORETTO, DEL MORONI, DEI CAMPI E DEL LOTTO NEI MANIERISTI DI BRESCIA E DI BERGAMO.

I.

IMITATORI DEL LOTTO, DEL MORETTO E DEL MORONI A BERGAMO E A BRESCIA: AGOSTINO FACHERIS, SCIPIONE SCANARDI DA AVERARA E G. B. DA AVERARA, AGOSTINO GALEAZZI, LUCA MOMBELLO, PIETRO ROSA

AGOSTINO FACHERIS [1].

Seguace del Previtali e del Lotto, Agostino Facheris, nei cinque pannelli superiori del polittico del Previtali nella chiesa di Santo Spirito a Bergamo (fig. 184), con le immagini di *Cristo risorto e di quattro Santi*, si attiene alle forme del primo. Ingrossa le teste dei Santi e ne rende tozze le lignee persone, squadrati i contorni dei volti, legnose le pieghe a rigidi cannelli, e solo nel Cristo, imbarocchito e ritorto entro il sudario a lembi schioccanti, arieggia in qualche modo a forme del Lotto, ben note, del resto, anche al Previtali. Si distingue dalle figure di questo ordine superiore quella di Sant'Jacopo, più vicina ai modi del Previtali stesso, men greve e men lignea degli altri Santi attorno al Cristo.

---

[1] Agostino Facheris da Caversegno, n. circa il 1500, morto nel 1552, lavorò in Bergamo. Fu seguace di Lorenzo Lotto. Compì il polittico del Previtali in S. Spirito di Bergamo, cominciato (?) nel 1525. Mentre nelle grandi figure è caricato e greve, nelle figurine dei quadri con ampio paese è notevole per la studiata composizione e per qualità coloristiche, come può vedersi in una tavola con la *Leggenda di S. Giuliano* nella raccolta Hertz, ora alla Corsini. Si ricordano di lui un quadro d'altare in S. Vigilio presso Bergamo, ora scomparso, un *Sant'Agostino* nella raccolta Lochis, firmato e datato 1527, un *S. Pietro con i Ss. Martino e Quirino* nella chiesa di Bolgare presso Bergamo, firmato e datato 1531.

L'imitazione della maniera lottesca è invece chiaramente impressa nel grande quadro del coro della chiesa bergamasca di San Bartolommeo, ingenua e povera figurazione della *Madonna*

Fig. 184 — Bergamo, Chiesa di Santo Spirito.
Agostino Facheris: *Cinque pannelli superiori al polittico del Previtali.*
(Fot. Arti Grafiche, Bergamo).

col Bambino in gloria, sotto una cortina verde aperta da angioletti, e di due Santi nel piano. La composizione è meccanica, infantile: un gruppetto di cherubi, tre in basso, tre sopra, uno al vertice, si disegna a triangolo entro l'apertura della tenda; due nuvolette bianche spumano di qua e di là dal gruppo di Maria col Bambino. Qualche impronta lottesca può scorgersi

nelle carni esangui, che vorrebbero apparir diafane, nell'apertura a cartoccio del manto di Maria, mosso dall'aria, e anche nel fioco rosa lillaceo della veste a pieghe angolose. Riappare il seguace del Previtali nelle due figure dei Santi, con teste insaccate nelle spalle, pieghe arruffate, disordinate e dure.

Piccolo maestro si rivela in quest'opera Agostino Facheris, benchè non privo di certa gentilezza nel tenero umile atteggiamento di Maria col Bambino e nel colore stinto, fievole.

SCIPIONE SCANARDI.

Di Scipione Scanardi da Averara basterà ricordar la pala del 1529 nel coro della chiesa di San Pancrazio a Bergamo, raffigurante la *Madonna sulle nubi col Bambino in grembo;* più in basso, due Santi monaci in orazione; due angioletti in primo piano, con stemmi.

Nella composizione dispersa, come nel colore leggiero e quasi diafano, è chiaro l'intento d'imitare il Lotto, e anche il lembo del manto di Maria, sollevato a vela dal vento, rispecchia debolmente le bizzarrie del fantasioso maestro. Il gruppo della Madonna col Bambino è quieto, tranquillo, e così l'intonazione velata del quadro, priva dei trilli di luce lotteschi.

Scipione da Averara vi si rivela pittore scarso di personalità, mediocre, con una tendenza a sfumare e ad alleggerire il limpido colore lottesco .[1]

---

[1] Fece, nel primo decennio (?) del XVI sec., affreschi nella chiesa di S. Maria delle Grazie.

GIAMBATTISTA DA AVERARA.

Collaboratore del Lotto negli affreschi della chiesetta di San Michele al Pozzo Bianco fu Giambattista Averara [1], che nella

Fig. 185 — Bergamo, Chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco.
Giambattista da Averara: Affresco dell'Abside.
(Fot. Arti Grafiche, Bergamo).

[1] Bergamasco, morto il 5 novembre 1548. Studiò le forme di Camillo Boccaccino a Cremona e del Correggio a Parma. Eseguì circa (?) il 1533 pitture nella cappella di S. Bernardino nella chiesa di S. Francesco. Dipinse a fresco *Storie della vita di Maria* nella chiesa delle monache di Santa Grata e un ciclo di affreschi nella chiesetta di S. Michele al Pozzo Bianco. Nel Salone di Casa Morandi compose le *Storie di Psiche*. Nel refettorio del chiostro di Astino è un *Cristo in Croce con gli Evangelisti*, firmato Joanny Baptista de Averaria et Cristoforus de Bergamo pinxerunt anno Domini 1569, die octavo Aprilis.

cappelletta, fiorita sulla volta ed entro le lunette dal più acerbo e primaverile colore del pittor Trevigiano, eseguì le vaste composizioni delle pareti: l'*Adorazione de' Magi*, la *Fuga in Egitto* e la *Natività*, studiandosi di conformare alle tinte chiare e limpide del suo prototipo la gamma dei violetti d'indaco, dei verdi sbiaditi, dei rosei, nelle stoffe e nei cieli striati di verdino, di giallo canario e di grigio. Ma quei colori rivestono forme spampanate, di derivazione cremonese, e paesaggi di maniera. Nella *Fuga in Egitto* par che uno schizzo del grande Trevigiano abbia suggerito il gruppo della Madonna con Gesù sul somarello guidato dall'angiolo, ma le forme ammollite e ingrandiosite rendon quasi irriconoscibile il motivo lottesco [1].

---

[1] Lo stesso pittore eseguì le grossolane storie bibliche del presbiterio (es. fig. 185), e certo le *Storie di San Giovanni Battista* nella cappelletta dedicata a questo Santo, dove la scena della *Natività* lascia scorgere, deformato, il modello lottesco.

AGOSTINO GALEAZZI.

1523 — Nascita in Brescia. Maffeo, suo padre, lo mise nello studio del Moretto.

1552 — Dipinse per il nobile Ludovico Luzzago il quadro, che da San Pietro in Oliveto passò al palazzo vescovile, con la *Madonna in trono, le Ss. Cecilia e Caterina, e tre ritratti di divoti*, cioè del committente, di sua moglie e di un bimbo.

1568 — Presenta la polizza d'estimo.

* * *

Tra i pochi maestri di Brescia rimasti del tutto ligi agli insegnamenti del Moretto fu Agostino Galeazzi, che pose la data del 1552 a un quadro nella chiesetta dell'Arcivescovado, con la *Madonna in trono abbracciata dal Bambino*, in una cappella rivestita di marmi pomellati. Il trono di Maria è in una nicchia con catino a musaico; due Sante, Cecilia e Caterina, montan la guardia ai lati del gruppo divino; un cagnetto arzillo si presenta al sommo della scalinata; in primo piano, a mezza figura, i due committenti stanno in ginocchio ai lati del figlioletto, seduto sui gradi, a mani giunte, sotto l'occhio severo della madre. Tutto, nell'opera, è plagio dal Moretto: il gruppo della Madonna col Bambino, le Sante, il piccolo divoto, l'architettura del tempio e i suoi rivestimenti di marmo, le stoffe di broccato e di raso, meschine imitazioni del ricco guardaroba morettesco.

Ad eccezione del sontuoso velluto viola che orna il trono, le note di Alessandro Buonvicino appaion falsate: il rosa delle carni più vivo, torbidi i grigi, materiale la policromia dei marmi. Santa Caterina con la spada è in posa retorica; e il putto adorante porta uno smisurato testone sopra un corpo rattrappito, con gambette di nano. Il cagnolino, dall'alto della scalinata, lingua in fuori, par faccia sberleffi. Solo una nota realistica forte e cruda rialza alquanto il basso livello della composizione, nel

ritratto della committente dispotica che impone al figlioletto la preghiera.

Questo fedele e grossolano stampator di modi moretteschi si rivede in un quadro del 1559 nella chiesa di San Rocco a Vicenza, ove associa alle forme del maestro altre del Romanino sopra un fondo alla Veronese, mostrandosi piccolo maestro cartaceo, vuoto, che mette insieme come può frammenti di cose grandi senza sentirne la grandezza, incollandoli nel suo quadrone.

L'opera sua migliore è l'*Epifania* nella chiesa del Seminario vecchio a Brescia, ove è anche qualche influenza germanica. L'atmosfera grigia, d'origine morettesca, si ravviva alquanto per la festosità delle tinte rosate di carni e di vesti.

LUCA MOMBELLO.

1520 — Nascita del pittore in Orzi Vecchi. Fu, secondo il FENAROLI, alla scuola del Moretto.

1548 — Produce la sua polizza d'estimo.

* * *

Scolaro del Moretto, come lo presenta il Fenaroli, appare anche Luca Mombello nella *Natività* della chiesa di San Cosmo. Il Bambino, sul giaciglio, guarda la madre orante; intorno fan cerchia i pastori, uno di essi con l'agnello sulle spalle, come in un presepe popolaresco. In alto, una cerchia d'angioli varia, con la sua intonazione bianchiccia e scialba, la pesante atmosfera grigia che incombe sulla scena. Con le sue figure dai visi tondi, le proporzioni corte, i gesti quieti, e con la monotona intonazione, Luca Mombello, nella *Natività* di San Cosmo, si presenta come un seguace del Moretto, modesto, incolore, senza pretese. Anche nella *Circoncisione* della Pinacoteca di Brescia (fig. 186) ripete le sue forme stente, dove il modulo morettesco appare stranamente contorto e alterato dall'inabilità di un pittore che disegna fuor di sesto i lineamenti, distruggendo la regolarità del prototipo; stronca in altezza le figure della Vergine e del legnoso sacerdote, e dietro la testina rinsecchita della donna con le colombe allarga e ingrossa il gran testone di San Giuseppe. Tutto è tirato a fatica, anche l'architettura fuor di prospettiva con sfoggio materiale di ornamenti entro specchi e di morettesche marezzature marmoree.

Fig. 186 — Brescia, Pinacoteca Tosio e Martinengo.
Luca Mombello: *Presentazione al tempio.*
(Fot. Croci).

PIETRO ROSA.

1540, circa — Nascita del figlio di Cristoforo Rosa (n. 1520, m. dopo il 17 giugno 1577), che dipinse la volta nell'antisala della libreria di San Marco, ed ebbe rinomanza per le finte prospettive.

1568 — È in Brescia.

1577 — Morì insieme col padre, colpito, come questi, dalla pestilenza che infieriva in quell'anno a Brescia.

* * *

Nella cerchia del Moretto[1] s'aggira Pietro Rosa dipingendo il quadro di *San Martino e il mendico*, già nel Duomo vecchio, ora nel Duomo nuovo di Brescia. La testa del Santo ricorda l'aggraziato maestro, come le carni piombifere del mendicante e l'effetto del cavallone bianco inarcato, del manto rosso violaceo, del suolo che s'ingrigia sotto le grige nuvole.

L'imitazione attenta, se pur faticosa, da quel Maestro, trattiene il mediocre pittore del quadro di San Martino dal cader nella miserevole povertà artistica dell'altro di San Michele in San Francesco di Brescia. Ivi il meschino artefice, pur ispirandosi a uno dei tanti gruppi di derivazione raffaellesca, non

[1] Tra gli infimi manieristi della cerchia di G. B. Moroni in Bergamo possiamo citare Pietro Bonzelli, che nell'*Assunzione* firmata dell'Accademia si presenta come un moroniano arlecchinesco, dipingendo sopra un fondo a finto marmo cerchi variopinti d'angioletti e marionette d'Apostoli.

È stato invece incluso tra i seguaci bergamaschi di Lorenzo Lotto, Giuseppe Belli, autore di un ritratto firmato di *Musico* nella Galleria dell'Accademia a Bergamo, che nulla ha di lottesco nelle tinte monocrome, nel modellato piatto della figura eseguita come ad intarsio, notevole per l'energia dei contorni e la forza ritrattistica quasi holbeiniana del volto severo, con labbra serrate e occhi stizzosi. Soltanto l'intonazione dei nodi di nastro rosa che legano le copertine dei libri può far pensare a un riflesso di cromatismo lottesco, in quest'opera arida e forte, che non sapremmo collegare alla maniera di maestri locali o veneziani, tanto ci sembra, invece, prossima a forme lombarde non estranee all'influenza della Svizzera tedesca.

riesce a legare in un insieme compositivo le immagini del rosso demone e del biondiccio San Michele, di tipo lontanamente romaninesco, sgangherata figura con gambe divaricate e molli, drappi traboccanti, aperti a cavolo sulle cosce massicce. Volgarissimo mestierante appare qui il Rosa, immeritevole di ricordo anche tra i più umili maestri del tardo Cinquecento italiano.

II.

DEVIAZIONI VARIE DALLA TRADIZIONE DEL MORETTO, DEL MORONI, DEI CAMPI E DEL LOTTO NEI MANIERISTI DI BRESCIA E DI BERGAMO.

2.

DEVIAZIONI VARIE DALLA TRADIZIONE DEL ROMANINO, DEL MORETTO, DEL MORONI E DEI CAMPI: LATTANZIO GAMBARA, TOMMASO BONA, GRAZIO COSSALI, PIETRO GIANMARIA BAGNATORI DETTO IL BAGNADORE, ANTONIO GANDINO, GIROLAMO ROSSI, PIETRO E FRA' BENEDETTO MARONE, ENEA TALPINO DETTO IL SALMEGGIA, G. PAOLO E FRANCESCO CAVAGNA, GIROLAMO E G. B. GRIFONI, ANONIMO MAESTRO DI CLUSONE

LATTANZIO GAMBARA.

1530 — Nacque a Brescia. Giovinetto, seguì Antonio Campi a Cremona. Tornato nella città natale, fu educato alla maniera del Romanino.

1558 — Dipinse a olio una *Santa Barbara*, già nella sagrestia di San Nazzaro.

1561 — Dipinse nel palazzo di Broletto a Brescia una stanza ove sono figurate le *Visioni dell'Apocalisse*.

1568 — Data della polizza d'estimo presentata dal Gambara, tra le carte del Censo bresciano (FENAROLI).

— Affrescò, in una sala a pianterreno di casa Mondella a San Francesco, il *Diluvio di Deucalione*.

— Si preparò per andarsene a Parma a frescare nel Duomo (FENAROLI).

volti in pianto; forma cartocci delle vesti a pieghe arrovellate e metalliche; e mediante l'ombra del pilastro a sinistra fa rim-

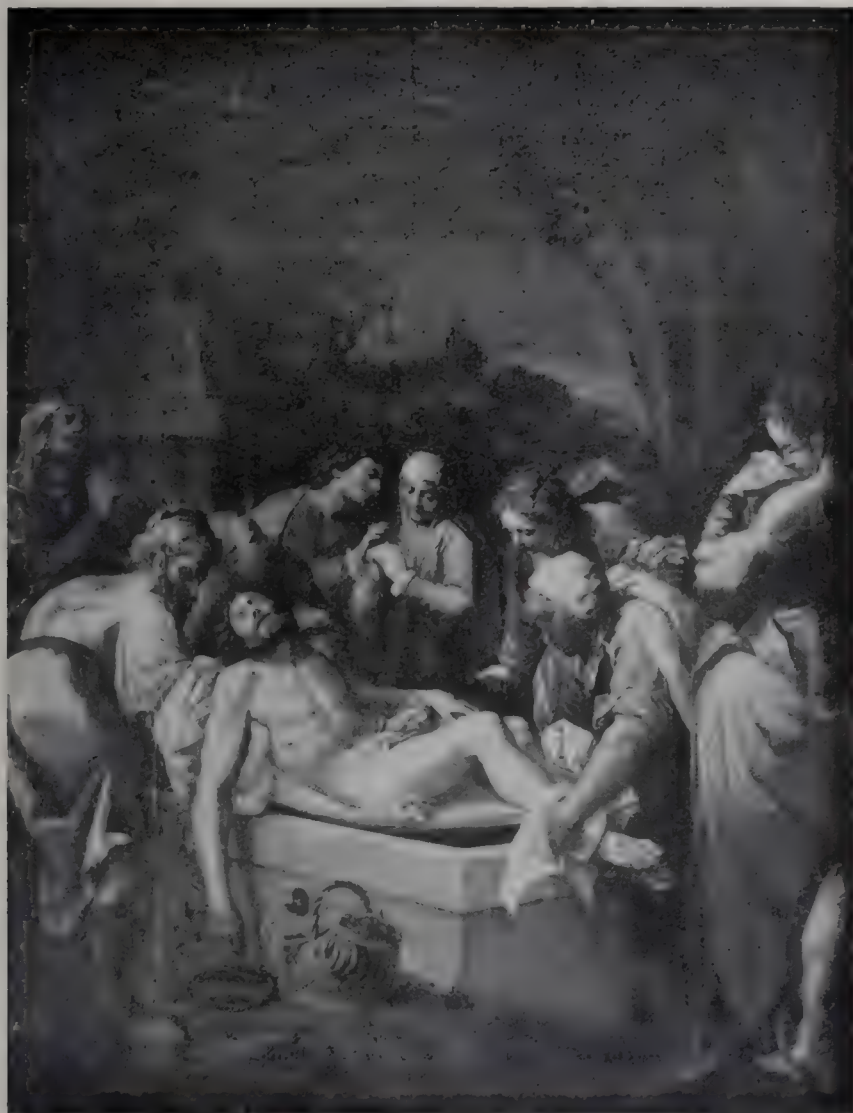



Fig. 187 — Cremona, S. Pietro al Po. Lattanzio Gambara: *Deposizione di Cristo.* (Fot. Brogi).

balzar in luce la macchinosa figura di una Maria con lineamenti tumefatti dal pianto, faticosamente ritorta. Le mani sovrappo-ste di San Giovanni e della Vergine si muovon guardinghe, come

in studiato gioco architettonico; e dappertutto si sente il calcolo del costruttore che bilancia atteggiamenti e regola il moto d'ombre e riflessi sulle lustre figure. Due Marie ai lati, una in ombra, l'altra corrusca, staccano dall'oscurità dei pilastri, seguendone la linea architettonica, e di qua e di lá dalla Vergine il morettesco San Giovanni e la bella immagine rabbrividente della Maddalena accennano una traiettoria arcuata, in armonia col grande arco cupo della porta di Gerusalemme. Dal fondo oscuro la luce attrae, alla maniera lombarda, le immagini irrequiete; e la mobilità dei riflessi sui volti chini e nell'arruffio delle pieghe s'arresta, sul Cristo marmoreo, sul liscio sarcofago, ove la luce s'impietra.

Qualche impronta raffaellesca può scorgersi nell'immagine del Redentore, anche per il ritmico atteggiamento, la conca del nudo, il braccio cadente in abbandono. L'effetto, nelle altre figure esagerato, enfatizzato, qui è trattenuto in una pace profonda, e più trattenuto e potente è nella figura di Maddalena, la più notevole di questo quadro, ove Lattanzio Gambara, anche per il grandioso fondo scenografico d'architettura e paese, mostra qualità d'artista non volgare. Nel brano del cestello con funi e tenaglie, grigio sul compatto bianco della pietra, appar la continuità del sentiero che dall'arte del Moretto e dei Campi conduce al Caravaggio.

Quando, nella *Deposizione* della Galleria Pitti, Lattanzio ripete, semplificata e ridotta, la composizione della chiesa di San Pietro, rinuncia alle lustre superfici e alle ombre grevi dei Campi per ammorbidire il colore e velarlo di luce. Attenua il distacco delle figure corrusche dal fondo cupo, anche la sodezza morettesca del cesto, che ne risulta diminuito in valore; e par che gli atteggiamenti, ripetuti, come i tipi, da quelli del quadro cremonese, prendan scioltezza, che tutti i contorni fluiscano col fluir del colore. Istruttivo per la conoscenza dell'eclettico maestro è tanto contrasto di visione in due opere una sull'altra stampate: dipinta l'una nel dominio dei Campi, l'altra in quello del Correggio e del suo sgranato colore.

Anche l'allegoria dell'*Abbondanza* nel Museo di Castello Sforzesco (fig. 188), pur lasciando scorgere l'impressione dall'arte di Paolo Veronese, che serpeggia spesso nelle opere decorative

Fig. 188 — Milano, Museo del Castello Sforzesco.
Lattanzio Gambara: *L'Abbondanza*.

di Lattanzio, trae dal Correggio e dai seguaci la morbidezza dei contorni, il fluido ondeggiar dei drappi, l'intenerimento della sostanza cromatica.

Reminiscenze dei Campi sono anche nelle *Visioni dell'Apocalisse,* dipinte sopra la volta di una stanza nel palazzo del Broletto a Brescia, durante il 1561, ma l'imitazione di Giulio Pippi vi prende il sopravvento su quella dei maestri cremonesi. Tra le gonfiezze formali e i romani contorcimenti delle figure, il colore, illividito, intristisce, senza più traccia di suntuosità romaninesche, mentre mantiene una piacevole gaiezza di tinte chiare nelle cinque grandi composizioni mitologiche riunite in una sala del palazzo municipale di Brescia. Anche qui l'esempio di Giulio porta il Gambara a ingrandimenti di modulo formale, a sforzi accademici di posa, ad effetti caricati e meccanici; ma in un episodio del combattimento fra Centauri e Lapiti la composizione abbraccia in uno sviluppo armonioso di linee il fondo architettonico e il gruppo dei lottatori; e nella scena di lotta intorno alla mensa la forza del colore, che a tratti sale a note acute, s'accompagna alla forza brutale di una composizione macchinosa e scrosciante. Altrove il grigio si alterna al rosa in delicate gradazioni.

Tra le opere più vaste di questo imprenditore di cicli decorativi, sono i dipinti ornamentali in una sala dell'ex palazzo di Giustizia, con motivi accademici alla Giulio Pippi tra qualche reminescenza del Romanino. Quadri storici a piccole figure si alternano, nel fregio della sala, con bancali di finta pietra grigia, su cui seggono due figure in contrapposti d'indiretta origine raffaellesca; e lungo le pareti s'aprono finte nicchie con statue di divinità in atteggiamenti di tradizione classica, alcune proprio stampate sui modelli romani di Giulio, altre ammorbidite dal colore biondorosa. Festoni e putti adornano i bancali e ne ravvivano la nota monocroma; e il complesso decorativo bene equilibrato e ricco attenua l'impressione di facilità superficiale e trascurata, frequente nell'opera di questo impresario di decorazioni murali bresciane, e qui palese soprattutto nell'incerta e negletta modellatura delle forme.

L'esempio di Giulio Romano fu nefasto al Gambara, come alla maggior parte dei maestri delle province di confine tra Veneto

e Lombardia. Così, nella grande pala della *Natività* (fig. 189), dipinta per la chiesa dei Santi Faustino e Giovita a Brescia, Lattanzio meccanicamente dispone un colonnato a destra, una roccia a sinistra, un coro d'angioli in alto, bruniti e lustri alla maniera di Giulio; raffaelleggia nella figura della Vergine e in altra di donna accasciata a sinistra; e dagli schemi di Giulio trae il pastore con l'omero nudo e la gonnelletta svolazzante, in piedi a destra, quasi da tergo. Del Moretto si vede l'influsso nella mezza figura con flauto appoggiata alla mangiatoia, ove, sopra un vitreo pannilino, galleggia, come Mosè entro la cesta di vimini, il piccolo Gesù veduto di scorcio; ma più estesa è l'impronta del soggiorno in Cremona, come appare nella donna con le fasce, che ripete, ingrandendolo alla maniera di Antonio Campi, il tipo schematizzato di Bernardino, e nel giovane pastore dietro il somarello, ombrato alla maniera di Giulio, mentre la donna dietro la Vergine, sopra uno sfondo vagamente romaninesco, richiama il fare corsivo delle più antiche pitture di genere d'Antonio e Vincenzo Campi. Nonostante la modellatura accurata delle forme e la sobrietà del colore che ingrigia, l'opera, ibrida e priva di slancio, non desta interesse, tanto è soggetta al comune stampo della pittura accademica bresciana.

Invece al tempo dei lavori nel duomo di Parma (figg. 190-191), Lattanzio Gambara par muoversi ancora in terra cremonese, con quel tanto di correggismo e di parmigianinismo che poteva venirgli dai Campi. Dai monocromi del Correggio nel duomo stesso deriva certo il motivo ornamentale di tralci di frutta e fiori legati da efebi, alcuni dei quali rispecchiano i tipi dei sacrificatori su nella cupola; ma le forme del Correggio han perduto luce e leggerezza per farsi tarchiate, compatte, fra ombre oscure. Anche nei profeti dei pennacchi qualche atteggiamento sgangherato, qualche scorcio illusionistico, mostrano Lattanzio Gambara provarsi a imitare motivi correggeschi, sebbene le forme secche e smisurate, i lineamenti marcati, le ombre pesanti, si spieghino solo con l'educazione data al maestro bresciano dai Campi nel suo periodo cremonese, e certe figure inquadrate

Fig. 189 — Brescia, San Faustino. Lattanzio Gambara: *Il Presepe.*
(Fot. Croci).

Fig. 190 — Parma, Duomo, Navata Maggiore. Lattanzio Gambara: *Disputa coi Dottori.*
(Fot. del Ministero della P. I.).

Fig. 191 — Parma, Duomo, Navata Maggiore. Lattanzio Gambara: *Battesimo di Cristo.*
(Fot. del Ministero della P. I.).

Fig. 192 — Parma, Duomo, Navata Maggiore. Lattanzio Gambara: *Strage degli Innocenti.*
(Fot. del Ministero della P. I.).

entro schema rettangolare, ad esempio quelle dei due vegliardi a destra col libro squadernato sulle ginocchia, ripetano i canoni formali di Bernardino. Così nel fregio, nella *Disputa di Gesù tra i Dottori*, si riconoscono gli schemi allungati, le pieghe metalliche, i lineamenti incisi dei Campi; e nel *Battesimo*, sullo sfondo di negre montagne, i due angioli che aiutano il Cristo a svestirsi riflettono il tipo veronesiano quale lo videro i maestri cremonesi, che da Paolo trassero motivi a prestito, esteriormente. Caduto nel più arido accademismo, Lattanzio Gambara evoca qua e là motivi di derivazione michelangiolesca o raffaellesca: dalla battaglia di Cascina il giovane che nel *Battesimo* si toglie i calzari; dall'Urbinate e da Giulio Romano, qualche particolare del tumultuoso affresco della *Strage degli Innocenti* (fig. 192), ove il modulo del Pordenone si riconosce facilmente nel gruppo al centro, nel dilatato contorno della donna di tipo raffaellesco, e nel carnefice, il cui poderoso corpo s'aggira, con i drappi fluidi, entro il contorno ovoidale prediletto dal maestro friulano. Ma i Campi hanno sempre il predominio sulle altre fonti dell'eclettico pittore nella decorazione di Parma, e dalle opere di Vincenzo par tratto il tipo di rivendugliola, che si vede, afforzato d'ombre, in due teste di donna, sul margine a destra.

Nel duomo di Parma, regno dell'Allegri, nulla riflettono della grazia correggesca i putti tarchiati e legnosi, con occhi di smalto, le altre figure lustre e pesanti, il grosso stampo delle forme annerite dall'ombra. L'aria del Correggio manca; le nubi stesse diventan petrigne.

TOMMASO BONA.

1548 — Nascita del pittore (Fenaroli).

1577 — Dipinge con Pietro Marone la nave di mezzo dell'antica chiesa di S. Pietro de Dom (Fenaroli).

1588 — È di quest'anno una sua polizza d'estimo (Fenaroli), nella quale appare che aveva crediti per lavori eseguiti a Gavardo, Bovegno, Esine in Valle Camonica, e Bedizzolo.

1590, 28 maggio — È di questa data la deliberazione dei presidenti del Santuario di S. Maria dei Miracoli per l'allogazione a lui del quadro della *Natività di N. S.* (Fenaroli).

1614 — Data della sua morte (Fenaroli).

* * *

Nel quadro, in pessime condizioni di luce, della chiesa di Santa Maria de' Miracoli, Tommaso Bona, indicato come scolaro del Tintoretto, segue le orme di Lattanzio Gambara nel trarre elementi dalla tradizione del Correggio e del Parmigianino, forse traverso i Campi. Sul fondo scuro, le immagini descrivono arco di ghirlanda: e una ricerca di preziosità manieristica si palesa nell'allungamento delle figure, nella disposizione di esse studiata e artificiosa, anche in certe note di colore estranee all'ambiente artistico di Brescia. Qua e là, nella trasparenza delle carni come accese da intensa luce, è forse un ricordo di luminismo savoldiano.

GRAZIO COSSALI.

1563 — Nascita del pittore a Orzi Nuovi.

1587 — Rifugiatosi, per sottrarsi ai rigori della giustizia, in Cremona, fece, per il convento di S. Domenico, la *Caduta della Manna*, così segnandola: « Gratius Cossalis Urceas faciebat ætatis suæ annorum XXIII, 1587 » (Fenaroli).

1594 — Dipinge la *Circoncisione* nel coro della Chiesa dei Miracoli (Fenaroli).

1605 — I fabbricieri del Duomo gli pagano lire 300 per il quadro della *Visione della Croce a Costantino*.

1627 — Produce la sua polizza d'estimo.

* * *

Buon rappresentante del tardo Cinquecento bresciano appare Grazio Cossali nella *Circoncisione* del Coro della chiesa de' Miracoli, datata 1594 (fig. 193). Si avvicina, in quest'opera, alla maniera del Bagnadore nell'*Annunciazione* a riscontro, e dalla scuola di Parma deriva qualche tipo muliebre, qualche gesto prezioso, ma trae dal Romanino l'aggruppamento pittoresco delle immagini, variato d'inclinazioni e di ondeggiamenti, il diafano biondeggiar delle carni nelle figure di sfondo, l'ariosa leggerezza delle penombre.

Qualità di grandioso scenografo, in armonia con le tendenze comuni all'arte contemporanea bresciana, egli palesa nello sfondo architettonico, che sembra precorrere il Settecento per il taglio ardito e i risalti cercati con l'ombra, e anche qualità di sottile coloritore nel variar dei gialli dorati, dei plumbei, degli azzurri spenti, dei rosa, in un'atmosfera velata, forse non estranea all'influsso del Baroccio, da cui certamente deriva, alla dama con le colombe, l'artificioso atteggiamento e il fluttuar delle stoffe.

Alla maniera dei Campi s'avvicina il maestro bresciano in altra composizione raffigurante un *Miracolo di San Filippo*

Fig. 193 — Brescia, S. Maria dei Miracoli. Grazio Cossali: *La Purificazione.* (Fot. Croci).

Benizzi, nella chiesa di Sant'Alessandro a Brescia (fig. 194). Notevole esempio di plastica ispirata alle forme di Giulio Romano e dei Campi è la donna con due putti in angolo a destra; e l'altra con l'anfora in capo par tratta, come la vecchia accennante, da un quadro di genere di Vincenzo, per la ruvida impronta realistica afforzata dall'ombra. Grazio Cossali mira a un effetto fantasmagorico soprelevando da terra entro la nera tunica l'oscillante figura del Santo fra il cielo color di rosa e la roccia grigia: effetto sgangherato, che porta tuttavia il pittore a manifestar qualità di colorista sottile nei passaggi tra il pallido volto del Santo e il cielo chiaro. Come tutti i suoi conterranei, Grazio Cossali brancola fra le più varie tendenze con volubilità di eclettico; ed è qui notevole vedere come nel gruppo d'alberi a larghe frappe e tronchi trasparenti e nel volto diafano d'un monaco egli traduca alla maniera dei Lombardi di confine Veneto motivi paoleschi, e come lasci scorger la fatica di un'interpretazione disegnativa del Veronese nella mascheretta composta con uno specchio di sole pallido e una rarefatta cornice d'ombra alla testa del monaco assistente. Notevole il frammento di paese, schizzato con rapidità corsiva di buon maestro lombardo.

Fig. 194 — Brescia, Sant'Alessandro. Grazio Cossali: *S. Filippo Benizzi.*
(Fot. Croci).

PIETRO GIANMARIA BAGNATORI detto il BAGNADORE.

— Nasce ad Orzi Nuovi.

1580 — Ricostruisce dai fondamenti la chiesa di S. Afra (FENAROLI).

1591 — Costruisce il *Monte grande*, desumendo dall'antico già esistente le forme architettoniche.

1595 — Compie i portici che prospettano il palazzo Ducale a Brescia, « attenendosi alle modanature delle fabbriche che fiancheggiano la piazza nuova, già architettate da Ludovico Berretta » (FENAROLI).

1595 — Lavora, contemporaneamente a Costanzo Antegnati, nella chiesa di San Gaetano (FENAROLI).

1596 — Disegna la fontana alla torre della Pallata, da lui stesso modellata, e poi eseguita da Valentino Bonesini e Antonio Carra (FENAROLI).

1603 — Dipinge, ritraendo le forme da un affresco del Moretto nei Ss. Faustino e Giovita, il solenne trasporto dei corpi di quei Santi (FENAROLI).

1611 — Disegna il tempio di San Domenico, rifatto dalle fondamenta in quell'anno (FENAROLI).

1619 — Opera ancora in quest'anno.

* * *

Si distingue alquanto, nel gruppo dei manieristi bresciani, Pietro Gianmaria Bagnatori, detto il Bagnadore, impressionato, durante un soggiorno in età giovanile a Novellara, dalla maniera aspra e contorta di Lelio Orsi, che par battere su incudine tedesca le forme del Correggio e di Michelangiolo.

Di questa impressione risente il *Cristo morto assistito dalla Giustizia e dalla Carità*, nella chiesa di Sant'Afra in Brescia, opera del 1580. È come un ingrandimento della piccola composizione allegorica di Lelio Orsi nella Galleria di Modena, ma un

ingrandimento in cui si perde il carattere, la forza dell'aspro maestro, col venir meno del suo arrovellato linearismo.

Il Cristo è steso sul sepolcro, in iscorcio, come nel quadro peggiore, volgarissimo, della Galleria di Brescia. Dalla generale intonazione tetra escon solo la Giustizia in veste rossa dilavata e manto giallo, la Carità in veste rosea e manto azzurro. Un effetto scenografico è tentato con lo sfondo cupo e brullo di nuvole e di rocce. Di cenere e piombo il Bagnadore colora pietra, sudario, cadavere; e stampa alla maniera morettesca un arbusto sul cielo chiaro.

Il maestro che a Novellara aveva studiato le opere dell'Orsi non si riconosce più nel telone del duomo vecchio, raffigurante il *Trasporto dei Santi Faustino e Giovita* (fig. 195). Qui il fosco Bagnadore tenta farsi colorista, lavorando sulla trama del Moretto, da cui deriva la tonalità grigiobionda del quadro, tipi e movenze: ad esempio il gentiluomo in veste di velluto rosso cupo, che piega la testa nerochiomata sulla spalla. Nella ricerca di movimento si scorge la fatica dell'imitatore, come si sente che l'intenzione di dar accenti realistici alla scena non riesce ad attuarsi per l'inabilità dell'artista, la sua pesantezza, il suo impaccio. Le figure, con duri contorni e superfici lucenti, sembran tagliate in grosso cartone; i particolari del carro, il deforme cagnolino, il nano camuso, le mummie dei santi, son descritti con diligenza meccanica.

La stessa veduta di Brescia, che il pittore si studia di rendere amorosamente, attentamente, seguendo l'istinto paesistico dei Lombardi, non riesce ad animarsi di vita pittorica.

Reminiscenze del Moretto e del Romanino si scorgono anche nella *Strage degli Innocenti* in San Francesco di Brescia, nel fondo di edifici simile a quello dei *Funebri* in Duomo Vecchio, e in certe note di colore che sono una degenerazione di toni romanineschi, ad esempio il verde e il giallo aurato e il biondeggiar delle carni. Anche l'influsso di Giulio Romano può scorgersi in certi atteggiamenti ritorti, di statuaria pretesa, in un manieristico allungamento di proporzioni, nello svolazzar delle vesti.

Un'esercitazione accademica è la scena del *Martirio di Santa Margherita* a riscontro, con figure in ordine meccanico, corpi mal fasciati nelle vesti, truccature alla classica. La posa della Santa raffaelleggia; e qua e là si scorgon tipi morettiani innestati sopra schemi alla Giulio Pippi. È opera piena di pretese, che cerca grandiosità d'effetti specialmente nei gruppi d'uomini a cavallo e nella statuaria effigie del comandante. Anche il modellato delle forme è debole: si vedon qua e là figure come casse drappeggiate.

La data del 1592 è nell'*Annunciazione* del presbiterio di S. Maria de' Miracoli (fig. 196), colorita di tinte sfumate e leggiere, con qualche preziosità di stampo parmigianinesco, specialmente nel coro sparso degli angioli. È opera accurata, scarsa d'impronte personali, mentre la *Nascita della Vergine*, sulla stessa parete del presbiterio, si anima di note vivide fra l'oscurità che l'invade. Il pittore ha studiato un effetto di tenebre e luci artificiali che accentuano il colore: davanti al camino monumentale è distesa la neonata fra le donne; a destra, nell'angolo opposto, siede una bambinetta in veste rosa, con vezzo al collo, ridente tra il rosseggiar delle fiamme, brano pittorico d'inaspettata originalità e vivezza; presso la bimba, una figura d'uomo, tronca a mezzo dalla cornice, dipinta con rude e quasi volgare energia, indietreggia a guardare. Il pittore maldestro spunta anche in qualche particolare di questo vigoroso ritratto, modellato quasi senza colore, in creta giallastra.

Tra le manifestazioni migliori del pittor d'Orzinuovi è certo il grande quadro firmato nel Municipio della sua terra natale. Figura sopra un trono di pietra grigia, parato di fulvo baldacchino, la *Madonna con Gesù benedicente sulle ginocchia e i Santi Bartolomeo e Giorgio*.

Il pittore ha posto in quest'opera un'insolita cura: ricorda nel putto grandioso forme romane postraffaellesche; dispone con nobile compostezza le pieghe del manto di Maria; infonde imponenza al morettesco San Bartolomeo, e al profilo del committente la secchezza e la sottigliezza di quello dell'*Annunziata*

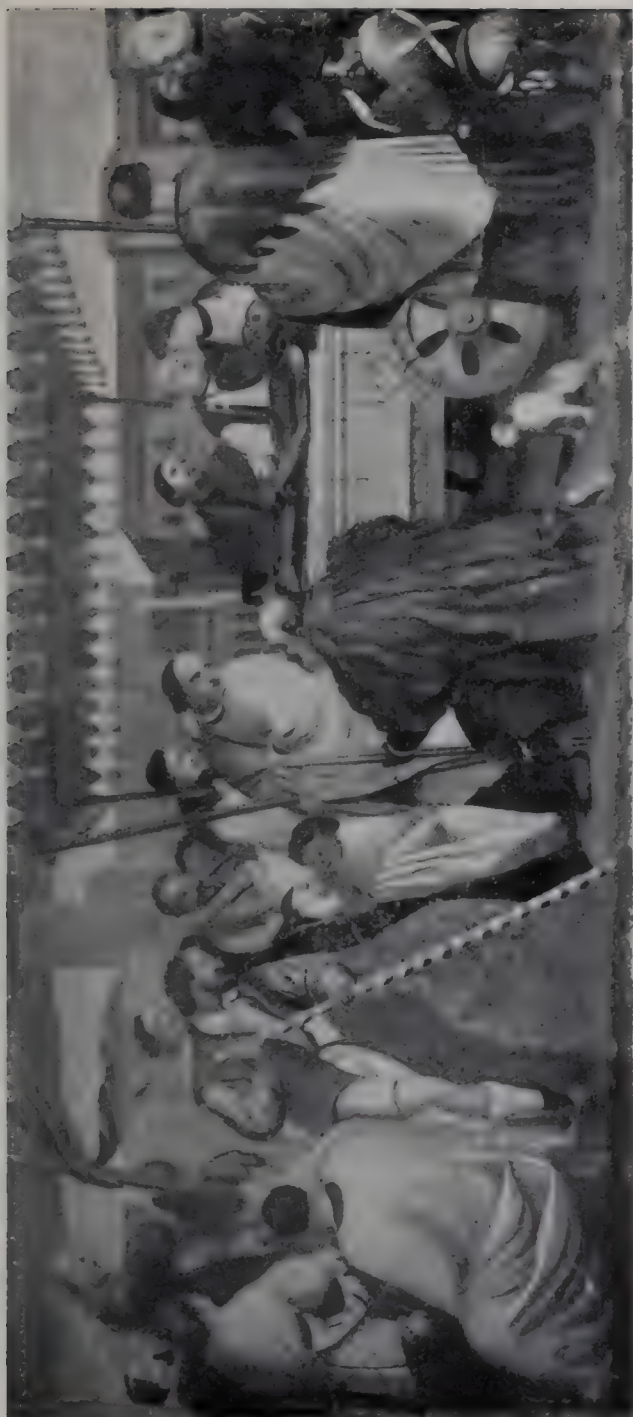



Fig. 195 — Brescia. Duomo Vecchio. Bagnadore: *Trasporto delle reliquie dei Martiri Bresciani.*
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

Fig. 196 — Brescia, S. Maria de' Miracoli. Bagnadore: *L'Annunciazione.*
Fot. Crcci.

nella chiesa dei Miracoli. Qualche ricordo di Lelio Orsi è palese nel gruppo del Santo cavaliere e del committente sotto il bandierone barocco. Anche il colore non è privo di qualità: sensibile al gioco della luce è il velluto fulvo del baldacchino; nel bianco lanoso del manto di San Paolo e nell'azzurro-grigio di quello della Vergine, risuonano le note particolari del Moretto; un fresco rosa riecheggia dalla veste di Maria alla veste e alla piuma di San Giorgio, che fa sventolare con decorativa baldanza il bel vessillo di felpa bianca crocesignato di grigio. Il monotono, l'arido coloritore delle *Pietà*, qui ci sorprende con brani pittorici di singolare bravura, come il ginocchiale del Santo strisciato di luce.

ANTONIO GANDINO.

1550, circa — Data probabile della nascita del pittore. Al dire del Cozzando, che gli era coetaneo, ebbe a maestro Paolo Veronese (FENAROLI).

1609 — Dipinge la *Purificazione* per Santa Maria delle Grazie.

1630, 17 luglio — Muore nel suo casino ai Ronchi vicino a Brescia (FENAROLI).

* * *

L'attestazione del Cozzando, coetaneo ad Antonio Gandino, che lo dichiarava scolaro del Veronese, non ha conferma nella pala d'altare della prima cappella a destra di San Nazaro a Brescia, ove, a un *San Rocco* di stampo morettesco, incrudito da note squillanti di colore e da contorni marcati, forma cornice una serie di quadretti con scenette della sua vita, opericciole di singolare finezza pittorica per gradazione di penombre e di fioche lumeggiature. Qualche traccia di manierismi alla veneta può scorgersi in certi allungamenti di forme, ma l'intonazione cromatica e la compostezza lombarda delle scene son propri di buon pittore operante nella cerchia del Moretto.

Qualche influsso veronesiano può invece scorgersi nella *Deposizione* dell'Oratorio dell'Orfanotrofio di Brescia, anche traverso il deperimento deplorevole del quadro. La composizione grandiosa ricorda, oltre il Moretto, le *Pietà* del Gambara e del Bagnadore; e morettesca è la figura di San Giovanni, tesa, col volto sollevato al cielo, acuito da spasimo. Come nel quadro di *San Rocco*, non mancano manifestazioni di violenza cromatica, ad esempio il manto rosso fuoco di uno dei pietosi che reggon la salma di Cristo, simile al rosso che fiammeggia nelle vesti di San Rocco a San Nazaro. Soltanto la delicatezza perlacea della figura di Santa Maddalena, con la fronte e la mano madide di luce e il volto chino in ombra trasparente e rosata, lascia scorgere, anche nell'opera di questo notevole manierista bresciano, l'estendersi del dominio pittorico di Paolo Veronese da Venezia al confine lombardo.

GIROLAMO ROSSI.

1547 — Data della sua nascita.
1583 — Dipinge la volta della navata mediana di S. Afra, e vi segna il nome: Hieronymus de Rubeis 1583 (FENAROLI).
1588 — Produce la sua polizza d'estimo (FENAROLI).

* * *

Fra i pittori del tardo Cinquecento che in Brescia trasportano una maniera fondata principalmente sugli esempi di Paolo Veronese, Girolamo Rossi, negli affreschi sulla volta dell'arcata mediana della chiesa di Sant'Afra (fig. 197), datati 1583, anche nei paesini d'impronta panoramica, a tinte chiare e leggiere sotto cieli violetti e gialli, si attiene agli esempi di Paolo, raggiungendo qualche buon effetto decorativo, quasi di arazzo a tenui colori, ma soprattutto sembra trarre lo schema decorativo dall'esempio del Malosso e dei Campi nelle chiese cremonesi, come può vedersi per le fiorite candelabre, le intrecciature delle cornici, il caricato effetto notturno della *Comunione dei due martiri in carcere*[1].

Nella pala d'altare della chiesa di Sant'Alessandro, con l'*Apparizione della Vergine in gloria ai Santi Girolamo, Francesco, Giovanni Evangelista e Onorio* (fig. 198), trae dal Veronese il gruppo della Madonna in manto azzurrino e veste lilla svanito con il piccolo Gesù ignudo, di una biondezza che la luce inargenta, il motivo dell'angioletto che s'annicchia scherzoso nel manto della Vergine, il cielo marezzato di nuvole viola e gialline, il vescovo in paludamenti suntuosi d'argento e d'oro. Ma il colore di Paolo

---

[1] Goffo manierista nella scena di *Martirio*, Girolamo Rossi mostra qua e là doti di buon decoratore, come può vedersi nell'adattamento della ruota angelica all'ottagono della cornice.

Fig. 197 — Brescia, Sant'Afra. Girolamo Rossi: Volta.
(Fot. Croci).

Fig. 198 — Brescia, Sant'Alessandro. Girolamo Rossi: *Madonna in gloria e Santi.*
(Fot. Croci).

Fig. 199 — Brescia, Sant'Alessandro. Girolamo Rossi: *Martirio del Santo.* (Fot. Croci).

si fa intristito e scialbo; s'ingrigia, come spento sotto la cenere della scuola morettesca. Così nel *Martirio di Sant'Alessandro* della stessa chiesa (fig. 199), composizione stenta, dove i personaggi del Veronese, i suoi guerrieri in armi corrusche, fattisi manichini di legno, si piantano come birilli uno dietro l'altro, uno sopra l'altro; e dove il plagiario, non pago di ricorrere al modello consueto, copia dal Tintoretto il gruppo celebre di donna e bambino nel *Miracolo di San Marco che salva lo schiavo.*

PIETRO MARONI.

1548 — Data della nascita di Pietro di Andrea Maroni.

1581 — Dipinge, in compagnia di Tommaso Bona, in S. Pietro de Dom (FENAROLI).

1588 — Dipinge nella sala del Consiglio, in palazzo della Loggia a Brescia (FENAROLI).

1588 — Presenta la polizza d'estimo.

1591 — Appara alcuni archi per il solenne ingresso in Brescia del vescovo e cardinale Gio. Francesco Morosini, di ritorno dalla Francia.

1625 — Muore a Riva di Sotto, avvelenato, come si disse, dalla moglie (NICOLI CRISTIANI).

* * *

Il Moretto fu modello a Pietro Marone quando compose i due quadrettini di *Martiri cavalieri* nella Galleria Tosio e Martinengo a Brescia (figg. 200-201). Piegan le teste sull'omero i due Santi, con vezzo proprio a quel Maestro; han carni rosate, un po' vitree, corazze giallo oro, gambali violacei orlati d'oro, stendardo bianco. Il pennello tratteggia l'armatura gialla e la sua frangia; indica le luci con segni bianchicci. Le forme del Moretto appaiono ingracilite, infiacchite.

Anche nell'*Assunta* (fig. 202) del Presbiterio di S. Maria de' Miracoli, Pietro si attinge agli esempi del Moretto, da cui trae l'immagine statuaria della Vergine con l'aperto manto azzurro, campeggiante sulle nubi in un coro d'angioletti, e il gruppo degli Apostoli intorno alla tomba. Non manca qualche accenno a influssi del Veronese in certe figure d'Apostoli e nei tre putti che scherzano col manto di Maria; ma in complesso l'opera, tra le più serie e accurate dell'artefice bresciano, rimane fedele agli insegnamenti del Moretto, anche nell'atmosfera plumbea e nello spento colore.

Pietro Marone, che in queste composizioni si presenta come

piccolo pittore non spregevole, divien grossolano quando mira a imitare la grande decorazione paolesca. Nell'ovale di soffitto della Galleria Tosio e Martinengo, raffigurante la *Caduta di Simon*

Fig. 200 — Brescia, Pinacoteca Tosio e Martinengo.
Pietro Marone: *Santo cavaliere.*
(Per cortesia del Sen. Ugo da Como).

Mago, ricorre a colonne tortili, ingrossa figure, sfoggia broccati e ornamenti vari, senza liberar il colore dal grigio morettiano. Qua e là ripete grossamente tipi e motivi pittoreschi di Paolo, guastandoli con l'enfasi, lo sforzo, la banalità decorativa.

Così nella *Strage degli Innocenti* (fig. 203), sopra un altare della chiesa del Carmine a Brescia, mostra di volgere a modelli veronesiani, non solo nel figurar la via chiusa tra ali di massicci palagi

Fig. 201 — Brescia, Pinacoteca Tosio e Martinengo.
Pietro Marone: *Santo cavaliere.*
(Per cortesia del Sen. Ugo da Como).

di stampo classico, ma anche in qualche gruppo, in qualche motivo di stoffa marezzata di luce, in qualche addobbo giullaresco di manigoldo, soprattutto nel busto di donna violentemente inclinato, nel suo scialle venato d'oro, nella bionda capigliatura

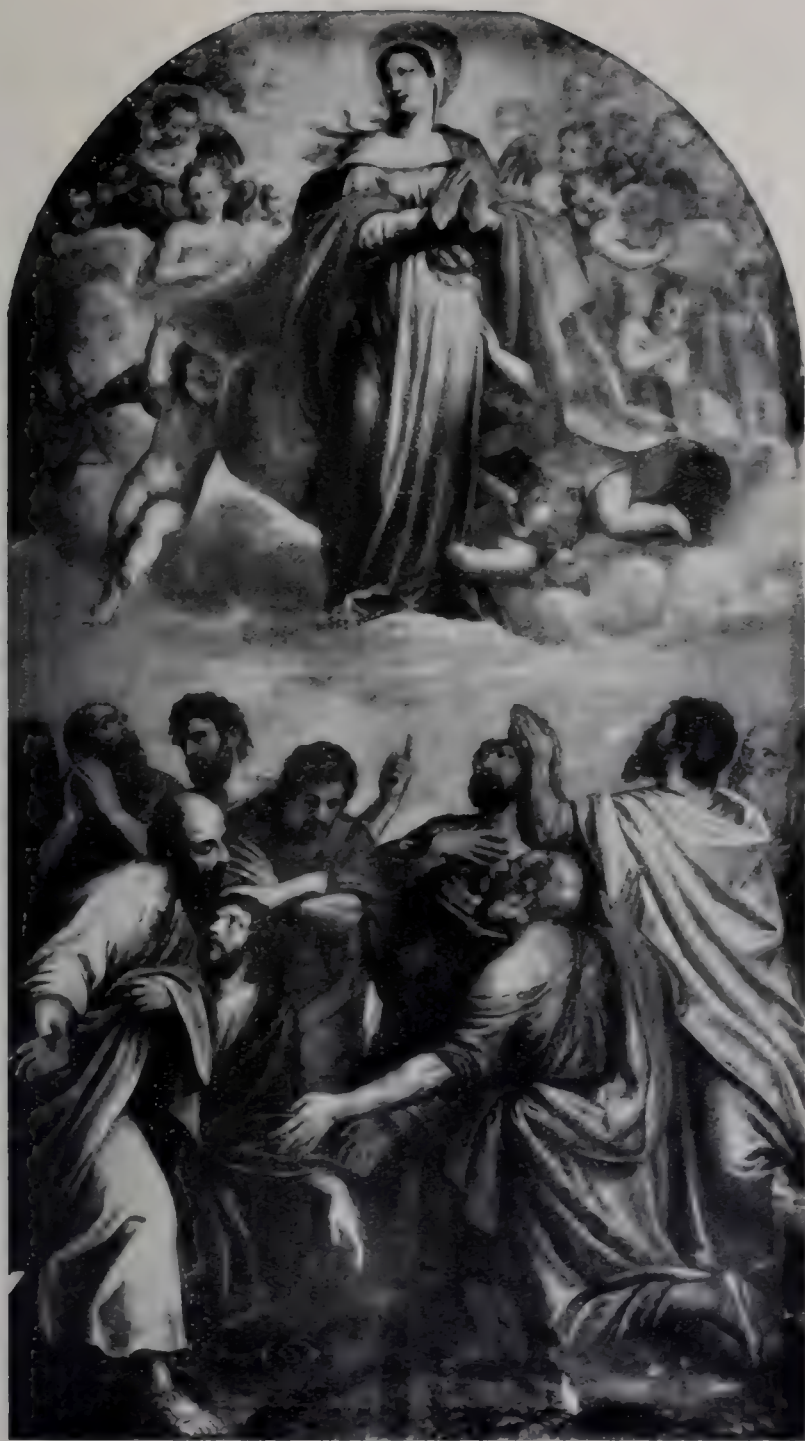



Fig. 202 — Brescia, S. Maria dei Miracoli. Pietro Marone: *Assunzione.*
(Fot. Croci).

spumeggiante, su cui la luce s'aggruma. Qua e là, per influsso di Paolo, le superfici delle carni perdon compattezza, facendosi morbide e penombrate. Ma, fra tanti faticosi tentativi d'imitazione veronesiana, riappare sempre il manierista partito dallo studio del Moretto, nei colori illividiti e nella massa pesante dei palagi, che l'atmosfera non alleggerisce. Non mancano spunti raffaelleschi d'origine mantovana, ad esempio il gruppo della gigantesca donna a destra, con un bimbo in braccio e un altro aggrappato alle gonne.

L'opera più notevole del maestro bresciano è la *Purificazione* sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria della Pace. Qualche impronta veronesiana può ivi scorgersi nella ricerca scenografica di contrasti fra il monumentale edificio scuro dietro il sacerdote e il successivo tempietto grigio avorio, e anche nel festante grappolo rosato degli angioletti che gettan fiori e nel nudo del piccolo Gesù di seta biancorosa imperlata di luce. Ma le tracce dello studio d'opere veronesiane son quasi cancellate dalla compattezza marmorea del colore, dall'unità delle superfici morettesche, dalle forme definite e salde di edifici e figure, specialmente delle due donne sedute in angolo a sinistra, in ritmo tranquillo di posa, quasi neoclassiche. La Madonna, con le spalle spioventi e il profilo sottile dolcemente illuminato, è in ginocchio sui gradi del tempio; e l'appassita intonazione grigio rossastra delle altre figure, del tempio e della scala, mette in risalto la festa cromatica del gruppo sacro: il turchino della veste di Maria, la bianchezza del collo elegante, il bianco rosa delle carni di Gesù, il bianco plumbeo del camice di un chierichetto accanto. È una scena tranquilla, ben composta, ispirata a un senso di ritmo, di calma poesia. Appena la figura arcuata di San Giuseppe esce alquanto dal nobile equilibrio della composizione, turbandola con la sua impronta accademica.

Tendenze romaninesche si notano invece in alcune composizioni del grande ciclo di pitture decorative eseguito per la chiesa

Fig. 203 — Brescia, Carmine. Pietro Marone: *Strage degli Innocenti.* (Fot. Croci).

di S. Cristo a Brescia da Frate Benedetto Marone[1]. Nella *Presentazione di Gesù al tempio* (fig. 204), sembra rammenti, dise-

Fig. 204 — Brescia, S. Cristo. Fra' Benedetto Marone: *Purificazione.* (Fot. Croci).

gnando le curve del gruppo principale sulla guida delle linee architettoniche, l'altra di Bartolomeo Montagna nella Galleria di Venezia; e ne enfatizzi il motivo in accordo con lo sfondo

[1] Questo pittore, secondo il CARBONE-CHIZZOLA (*Guida*, 1760, p. 155), sarebbe stato nipote di Pietro Marone. L'AVEROLDI (*Scelte pitture di Brescia*, 1700, p. 216) lo di e nipote e discepolo di Pietro. Il FENAROLI, nel suo *Dizionario* (1877, p. 174) accenna ai suoi affreschi nella chiesa di S. Bartolomeo dei Gesuati in Verona. Nel *Kunstler-Lexikon* del THIEME-BECKER gli assegna anche gli altri del chiostro dei Gesuati in Bologna.

Fig. 205 — Brescia, S. Cristo. Fra' Benedetto Marone: Decorazione della volta. (Fot. Croci).

Fig. 206 — Brescia, S. Cristo. Fra' Benedetto Marone: *Sacrificio di Melchisedec.*
(Fot. Croci).

scenografico ampio, profondo, straricco di ornamenti lombardeschi. Perno della composizione è l'angelo con cero, che, nonostante le forme incrudite e cartacee, lascia scorgere, nel taglio angolare, l'imitazione di capricci romanineschi. Ma il compositore ha saputo con arte innestare la figura a tutto il movimento scenografico dell'ambiente.

Nella decorazione complessa della volta e del presbiterio, il Marone perde equilibrio nell'accostarsi a Giulio Romano e ai Campi; si fa sgangherato nella ricerca di movimento non sorretto dall'abitudine dello scorcio, e cade nella peggior maniera, con qualche bella e ardita eccezione, ad esempio nel gruppo irruente di *San Luca e il toro* (fig. 205). Reminiscenze di Cremona e del Soiaro appaiono nel fregio di putti, con drappi e festoni, ricco, festoso, multicolore, e nelle candelabre dei pilastri su fondo oro pallido.

Notevoli, anche per ampli ariosi fondi scenografici, sono gli affreschi sulle pareti del presbiterio, raffiguranti la *Caduta della Manna* e il *Sacrificio di Melchisedec* (fig. 206), in note di colore preziose e chiare, vibranti di una sottile luminosità argentina.

ENEA TALPINO, detto il SALMEGGIA.

1546 o 1550 — Nasce in Salmeggia presso Bergamo.

1590 — Fa lo stendardo per San Lazzaro di Bergamo.

159 — Compie l'*Adorazione de' Magi* pe S. Maria Maggiore a Bergamo.

1604 — Colora la pala con *Vergine e Santi*, oggi a Brera.

1607 — Scrive il libro delle *Proporzioni*.

1615 — Dipinge angeli nella cupola di Santa Maria Maggiore a Bergamo.

1621 — Gli è allogato il *Martirio di Sant'Alessandro*.

1621 — Contrae impegno con i Domenicani in S. Bartolomeo per un'opera non poi compiuta.

1621 — Dipinge la *Trasfigurazione*, nella Parrocchiale di Fino in Val Seriana.

1624 — Data l'*Adorazione de' Magi* nella Raccolta Carrara.

1625 — Compie l'*Assunta* per S. Alessandro alla Croce.

1626 — Muore. [1]

* * *

Come Lattanzio Gambara, Enea Talpino, detto il Salmeggia dalla sua terra nativa, nei dintorni di Bergamo, fu scolaro dei Campi. Fresco degli insegnamenti dei maestri cremonesi, dipinse nella giovinezza la *Sacra Famiglia* dell'Accademia di Bergamo (fig. 207), che in tutta la sua vita rappresenta un momento di spontaneità e di sincerità artistica veramente eccezionale e fugace. Porta il titolo di *Sant'Anna con la Madonna e Gesù Bambino*, ma è un vero quadretto di genere, quale poteva uscire dalla scuola dei Campi: in un interno di cucina, una donna prepara la colazione, mentre un bimbo, distratto da un cagnolo,

---

[1] Bibliografia su Enea Talpino, detto il Salmeggia: F. M. TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo, 1793; CARLO MARENZI, *La Pittura in Bergamo*, Bergamo 1822; PASINO LOCATELLI, *Illustri Bergamaschi*, Bergamo, 1869.

tende la matassa che la madre dipana. Sulla cuoca si riverbera la luce del focolare, che la stacca dal fondo grigio col risalto proprio alle immagini di Antonio Campi nella *Visitazione*: le altre figure e gli oggetti sopra la seggiola sono nella luce blanda che vien dalla strada, e che raggiunge appena gli utensili ap-

Fig. 207 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
Enea] Talpino, detto il Salmeggia: *Scena d'interno*.
(Fot. Arti Grafiche, Bergamo).

pesi alle pareti, sonnolenti nella penombra dell'interno. Le figure sono eleganti, slanciate, in vesti a pieghe calligrafiche; e l'interno è veduto con occhio educato a italiana misura: il drappo sulla seggiola è disposto con garbo, studiatamente; lo sgabelletto si è rovesciato proprio per riempire un vuoto troppo vasto: in tutto si sente la cautela, la cura di mantener equilibrii, non lo schietto realismo, la libertà pittorica degli interni fiamminghi. Il Salmeggia non sa astrarre dalla tendenza idealistica che è nel fondo del manierismo italiano; ma

in questa scenetta tutta personale, in questa ingenua vignetta da libro per fanciulli, mette una spontaneità d'espressione, una intima grazia estranea alle scialbe pale d'altare[1].

Sotto il dominio dell'arte cremonese il Talpino dipinse una delle sue opere più robuste: la pala d'altare della chiesa di Santa Grata a Bergamo, raffigurante l'*Apparizione della Vergine in gloria a due gruppi di Santi, tra cui la Santa titolare*: un angioletto nel mezzo reca in offerta votiva il simulacro della città. Il pittore raffaelleggia nel gruppo di Madonna e Bambino; e nello slancio degli angioletti cariatidi, anch'essi di stampo raffaellesco, ricorda Giulio Campi e Camillo Boccaccino. I due gruppi triplici dei Santi trovan continuazione nei fasci di colonne che forman quinte allo sfondo di città; e le ombre s'addensano alla maniera lombarda sul puttino che regge il modello di Bergamo e sopra la Santa presso la titolare, con occhi levati al cielo.

In quest'opera, molto studiata, molto accademica, il Salmeggia spiega la sua abilità di modellatore, la dolcezza un po' svenevole del suo sfumato, nell'accarezzare i contorni di Santa Caterina leggente, anche la ricchezza di un'indiretta educazione veneta nel suntuoso piviale e nella morbida luce sul volto di San Benedetto. Ma nonostante l'innegabile virtuosità pittorica del maestro fine, accurato, l'opera mancherebbe di personalità senza il gruppo agile degli angioli cariatidi e lo sfondo di paese silenzioso, quasi monocromo, in un'atmosfera verdognola, umida, sotto un cielo spento, velato di nuvole bianchicce. In questo brano paesistico fioco e delicato, memore piuttosto dei continuatori della tradizione lombarda borgognonesca che di veneta ricchezza cromatica, par s'approfondi e s'illumini l'insipida virtuosità del pittore di accarezzate immagini divote.

Ogni traccia di spontaneità e di freschezza scompare nel quadro della Galleria di Brera con la *Madonna in gloria e i Santi Francesco, Rocco e Sebastiano* (fig. 208), ove qualche ricordo del Moroni può scorgersi ancora nella rigida inquadratura rettango-

---

[1] Il quadro ha molto sofferto, e il colore è sgradevole e falso nell'intonazione rosseggiante.

lare del gruppo sacro, che dalla Madonna di Raffaello a Dresda deriva la disposizione a vela del manto e il motivo della cortina aperta sulla visione di cielo. Ma la Madonna di Raffaello respira col suo Bimbo al ritmo delle nuvole: questa si presenta immota sopra il bianco piedistallo, come statua di gesso sopra un altare campagnolo, in veste rosa e manto azzurro. I tre Santi in basso, quasi monocromi sulla terra uniforme, appaiono in un'atmosfera velata e morbida, che ha le sue origini nel leonardismo di Lombardia, come la sottil curva falcata della figura di S. Sebastiano e l'ovale del volto ombrato dalle spire dei ricci. Infine, ogni traccia del vigor pittorico di Giambattista Moroni, e anche dei Campi cremonesi, vien meno alle superfici levigate e translucide.

Il motivo raffaellesco della tenda aperta sul cielo si ripete nella seconda pala d'altare del Salmeggia a Brera, con la *Vergine in gloria adorata dai Santi Ambrogio e Carlo*. Non sa portar variazioni al tema la scarsa fantasia dell'artista, la cui discendenza dai Campi si scorge nello scolorire, nell'ingrigirsi di certe note di colore, come nella suntuosità romaninesca di un piviale di broccato. La secchezza delle forme di Bernardino si rispecchia nella figura striminzita di San Carlo, il fioco leonardismo del Salmeggia nell'angelo che apre il libro.

Esempio tra i più caratteristici della maniera di Enea Talpino è la lunetta nell'Accademia di Bergamo (fig. 290), con l'*Incoronazione della Vergine*. La fine modellatura delle immagini, la morbidezza delle levigate superfici, le sfumature cromatiche sapienti e leggiere, mostrano in pieno sviluppo la fredda abilità del manierista bergamasco. Non un difetto nella studiata composizione, ove ogni elemento è disposto in armonia con la forma del quadro, ogni piega dei drappi calcolata, ogni atteggiamento equilibrato: le chiome del Cristo, lievi, corniciano l'ovale del volto ombrato alla maniera leonardesca; il profilo di Maria si disegna tenue, in penombra, sul fondo azzurro del manto: la grazia dei putti ricorda, traverso i Campi, Raffaello e il Correggio. L'intonazione fusa e morbida, il rosa che imbionda nelle vesti della Vergine, il verdoliva del manto, rivelano un pittore

Fig. 208 — Milano. Brera. Salmeggia: Pala d'altare.
(Fot. Zani).

educato all'arte del confine veneto; il modellato delle mani e del volto di Maria è tenue, squisito; lieve come soffio il velo che si scioglie sul dorso dell'immagine divota; ma l'intera composizione, curata, convenzionale, non sfugge, fra tante perfezioni, a un senso di desolante monotonia, di scolastica virtuosità.

Coloritore banale d'immaginette sacre si mostra il Salmeggia nel quadro della Certosa di Garegnano, che rappresenta

Fig. 209 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
Enea Salmeggia, detto il Talpino: *Incoronazione di Maria.*
(Fot. dell'Accademia).

l'ultima degenerazione delle forme dei Campi (fig. 210). Il Redentore impettito, col manto azzurro a strascico, presenta la corona d'oro e la corona di spine a Santa Caterina. Le due imbellettate figure appaiono al limite di una grotta di luce, sotto un arco di nuvole e di paffuti cherubini di stampo cremonese, come statue moderne di stucco policromo roseo e cilestre al limitare di qualche posticcia grotticella di Lourdes. Il giglio, dello stesso grigio azzurriccio che colora le nubi e la pietra, posa sopra un gradino; le carni appena si tingon di rosa. Le forme dei Campi son qui vuote d'anima, dolcigne, accarezzate con gusto oleografico.

Noto come ritrattista fu soprattutto il Salmeggia, che ci presenta, in un quadro di Brera, il maestro di campo, Lucio Foppa, in armatura d'acciaio con strisce ageminate d'oro. La

posa è rigida, faticosa: le gambe non puntano salde; non rispondono alla parte superiore del corpo, spavalda. Il volto, tutto

Fig. 210 — Milano, Certosa di Garegnano.
Il Salmeggia: *Cristo appare a S. Caterina da Siena.*
(Fot. Croci).

bozze scure, contrasta con l'ampio collettone alla Caterina de' Medici.

Più forte che il ritratto di Brera è l'altro di *Cavaliere* nella raccolta Moroni a Bergamo (fig. 211), ove il gioco d'angoli, quasi insignificante in quell'opera, acquista, anche per effetto d'illuminazione, un singolare significato costruttivo. I gradi stessi della luce son calcolati con senso di architettonica misura: due placche lucenti composte da uno specchio d'acqua in distanza e da una spianata rasa dietro la figura; due volumi in risalto luministico: il guarnelletto a fregi di rossa lacca, e la tenda, che in distanza ne riecheggia il cono, segnan, tra pause d'ombra, accenti di luce, e ad un tempo l'asse costruttivo della scena. Il frammento marmoreo, su cui il cavaliere poggia un piede, il parapetto abbacinato con l'elmo squillante, un capitello corinzio, l'angolo in penombra di una casa diruta, e l'arena veronese, e il breve sfondo paesistico macchiato dallo scuro dei boschi, compongono intorno a quell'asse un calcolato gioco di bilanciamenti, di equilibri. La figura, con le gambe esili e fiacche dei personaggi dipinti dal Salmeggia, trae, dallo squillo di luce sul bracciale e dalle ombre dense, espressione di costruttiva saldezza; dal complesso scenario, sonorità d'effetto illustrativo. Si fatica a riconoscere il liscio e accarezzato Bergamasco pittor di pale d'altare in questa rude pittura, ispirata agli esempi del conterraneo Moroni, dipinta con sobrietà cromatica quasi austera, ma con notevole forza di tono, tra squilli di luce che non hanno ragion d'essere nella ricerca d'effetti superficiali, ma nelle necessità costruttive della composizione intera.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Milano, S. Antonio Abate: *Cattura di Cristo, e Cristo orante nell'orto.*
— — Medaglioni di *Apostoli* ripartiti due a due.
— S. Apollinare: *Cristo caduto sotto la croce.*
— S. Barbara delle Cappuccine: *Cristo schiodato dalla croce.*
— Ss. Cosma e Damiano degli Agostiniani Scalzi: *Cristo mostrato al popolo da Pilato e fiancheggiato dai Ss. Cosma e Damiano.*
— S. Dionigi: *La Vergine con alcuni Santi.*
— S. Eufemia: *Circoncisione.*
— S. Marco: *S. Agostino in abito pontificale.*
— S. Maria del Castello: *S. Andrea apostolo sulla croce.*
— S. Maria della Passione: *Cristo flagellato.*
— — *Cattura di Cristo* e *Orazione nell'orto.*
— — Altra *Orazione nell'orto.*
— S. Vittore al Corpo: *S. Francesca Romana* e sue *Storie* laterali.

Fig. 211 — Bergamo, Raccolta del Conte Moroni.
Il Salmeggia: *Ritratto di cavaliere.*
(Fot. Arti Grafiche, Bergamo).

Milano, S. Vittore al Corpo: *S. Vittore a cavallo*, e *S. Bernardo inginocchiato davanti alla Vergine*, due quadri nel Coro, a sinistra.
— Palazzo Marino: *Madonna col Bambino in gloria e ai piedi S. Carlo e S. Ambrogio con la veduta della città di Milano*, pala d'altare nell'aula delle sessioni.
— (Dinto.ni di), Certosa di Garegnano: *Annunciazione*, dentro la chiesa.
— — *Visione di S. Caterina da Siena*, nella sala capitolare.
Bergamo, Duomo: *S. Alessandro a cavallo*, nella sala del Capitolo.
— S. Alessandro in Colonna: *Trasfigurazione* e *Martirio di S. Alessandro*.
— S. Grata: *Assunta*.
— — *S. Grata con S. Benedetto e altri Santi* e una *Gloria d'Angeli*, del 1623.
— S. Maria Maggiore: *Epifania*.
— S. Marta: *Assunta*.
— Accademia Carrara: *Consegna delle chiavi*.
— — *Madonna con Gesù e S. Anna*.
— — *Martirio di S. Alessandro*.
— — *Incoronazione della Madonna*.
— (Dintorni di), Albino, Chiesa Parrocchiale: *Annunciazione*.
— — Chiesa della Beata Vergine del Pianto: *Deposizione*.
— — Desenzano al Serio, Santuario della Madonna del Miracolo: *Deposizione*.
— — Gromo, S. Gregorio: *Madonna col Bambino e Santi*, attribuita al Salmeggia.
— — S. Pellegrino Vetta, Chiesa Parrocchiale: *Deposizione*, attrib. al Salmeggia.
— — Vertova, Chiesa Parrocchiale: Sono ricordate pitture del Talpino e di altri.
Chiari (Brescia), Pinacoteca: *Madonna e S. Anna*.
Lodi, S. Francesco: *Fuga in Egitto* e *Apparizione di Maria*.

G. PAOLO E FRANCESCO CAVAGNA [1].

G. Paolo Cavagna, fecondo e ineguale pittore bergamasco, è ben rappresentato nella Pinacoteca dell'Accademia Carrara da una grande pala raffigurante la *Madonna che dà il cinto a un Santo monaco, tra due gruppi di committenti* (fig. 212). Dipinte di maniera le sacre figure, la Madonnina giovinetta in veste rosa vivo, gli angioli alla Salmeggia, il pittore, seguace del Moroni, ma anche volto agli esempi di Paolo Veronese e dei Bassano, spiega le sue migliori qualità nei gruppi di ritratti, ove par di vedere un Moroni più morbido, più rorido, volto alle forme pittoriche dei Bassano. Il gruppo delle donne sorprende per la sua freschezza cromatica: luci di cristallo s'accendono sugli orli dei veli; i nastri cremosi si sfioccano sulla chiara biondezza delle capigliature, sulle vesti ove ridon gli azzurri, i rossi di velluto, i gialli aurati, i limpidi verdi. Alle carni muliebri, rosate, contrastano le carni illividite degli uomini, con superfici lucenti e vitrose, ove il Cavagna spiega la sua virtuosità pittorica in sottigliezze luministiche, quali il trasparir di un volto di gentiluomo traverso la penombra argentata del piviale del Santo .[2]

Lo studio dai grandi maestri veneti si fa più chiaro nelle vaste composizioni [3], eseguite da G. P. Cavagna insieme con il figlio Francesco, per il presbiterio di San Martino a Treviglio,

---

[1] Gio. Paolo Cavagna nacque in Bergamo nel 1556, morì nel 1626. Fu per breve tempo, nel 1576, a Venezia; dipinse nel 1591 l'ancona dell'Oratorio di San Rocco, nel 1595 la Biblioteca degli Agostiniani a Cremona, nel 1597 e nel 1601-1603 in San Martino di Treviglio, nel 1615 la cupola di Santa Maria a Bergamo, nel 1621 la grande ancona in San Benedetto di questa città. Cfr. TASSI, *Vite de' Pittori Bergamaschi*, 1793; LOCATELLI, *Illustri Bergamaschi*, 1867; *Arch. St. dell'Arte*, Serie II, vol. II e III.

Francesco Cavagna, figlio di Gio. Paolo, nel 1601-1603 lavorò col padre in S. Martino di Treviglio. Era già morto nel 1630.

[2] Alla più scadente maniera del Cavagna appartiene invece la pala d'altare con la *Madonna e il Bambino tra Santi e devoti*, in proprietà del Comune di Bergamo; ma bene dimostra il venezianismo del pittore nelle due figure dei committenti, che paion ritagliate da qualche quadro di secondario manierista veneziano o dei vicentini Maganza, e nella figuretta veronesiana dell'adolescente, dipinta con finezza sul fondo argentino del camice di Santo Stefano. Il gruppo della Madonna con Gesù in gloria è invece di origine lottesca.

[3] I due pittori vi lavoravano nel 1601.

Fig. 212 — Bergamo, Galleria dell'Accademia di Belle Arti.
Gio. Paolo Cavagna: *Madonna, Santi e offerenti.*
(Fot. dell'Accademia).

specialmente nel *Cenacolo*. Lo scenario architettonico con la scalinata, e la figura tronca di un ragazzo in berretto a cono, derivano dal Veronese. In primo piano, presso la mensa, un giovanetto ricciuto versa il vino da una mirabile fiasca in un vasetto bruno a incrostazioni d'argento, d'origine veronesiana come il fruscio di luci che dirada le penombre sul volto pienotto del coppiere. Il taglio delle altre grandi figure è in generale secco, aguzzo, moroniano, come le metalliche luci che il pittore ama trarre dagli azzurri, dai verdi, dai gialli cangianti in fulvo nell'ombra. Ovunque si ripetono le note cromatiche del caposcuola bergamasco, incrudite e un po' falsate, ad esempio nei rossi.

Nella libera imitazione di motivi paoleschi G. P. Cavagna raggiunge il suo maggior livello pittorico, mentre la grande pala dello *Sposalizio di Santa Caterina*, servile imitazione dal Veronese, fa pensare a suo figlio Francesco, scarso di personalità tanto che non ci rimane notizia di opere eseguite indipendentemente dal padre. Lo *Sposalizio* di Paolo, nell'Accademia di Venezia, ha qui una copia grossolana, pesante, intorbidita d'ombre, dura nel modellato delle figure e dei drappi, rossastra d'intonazione. La bella freschezza pittorica del ritrattista nella pala dell'Accademia di Bergamo esclude dall'opera di G. Paolo Cavagna questa prova di rozzo e banale copiatore.

GIROLAMO E G. B. GRIFONI [1].

Vicino alla maniera del Cavagna si presenta Girolamo Grifoni [1] nel gonfalone dell'Accademia Carrara, con l'*Apparizione della Madonna in gloria a sei devoti inginocchiati in un paesaggio* (fig. 213). Non solo il gruppo delle donne, ma l'insieme del quadro, è similissimo alla pala del Cavagna, nella stessa saletta dell'Accademia; senonchè il colore si raffredda, s'incenerisce, nelle figure come nel paese, che il Cavagna dipingeva in toni d'azzurro fosforico. Agli elementi moroniani comuni ai due pittori, il Grifoni qui aggiunge una reminiscenza del Previtali e del Lotto nel gruppo della Madonna col Bambino, corso da luci metalliche.

Il putto con la rosa, gli angioletti di cartapesta, mostrano la povertà dell'imitatore, che alquanto si avviva nel gruppo ritrattistico.

---

[1] Morto nel 1627. Si ricorda di lui, oltre il gonfalone, firmato, dell'Accademia, una *Natività di Cristo con tre Santi* già in S. Maria delle Grazie a Bergamo (v. THIEME-BECKER), e un *Martirio di Sant'Orsola* nella sagrestia della Chiesa di Santa Grata in quella stessa città.

Parente (?) di Girolamo fu G. B. Grifoni di Treviglio, scolaro di G. P. Cavagna in Bergamo, insieme al quale eseguì l'anno 1595 pitture nella Biblioteca del chiostro degli Agostiniani a Cremona.

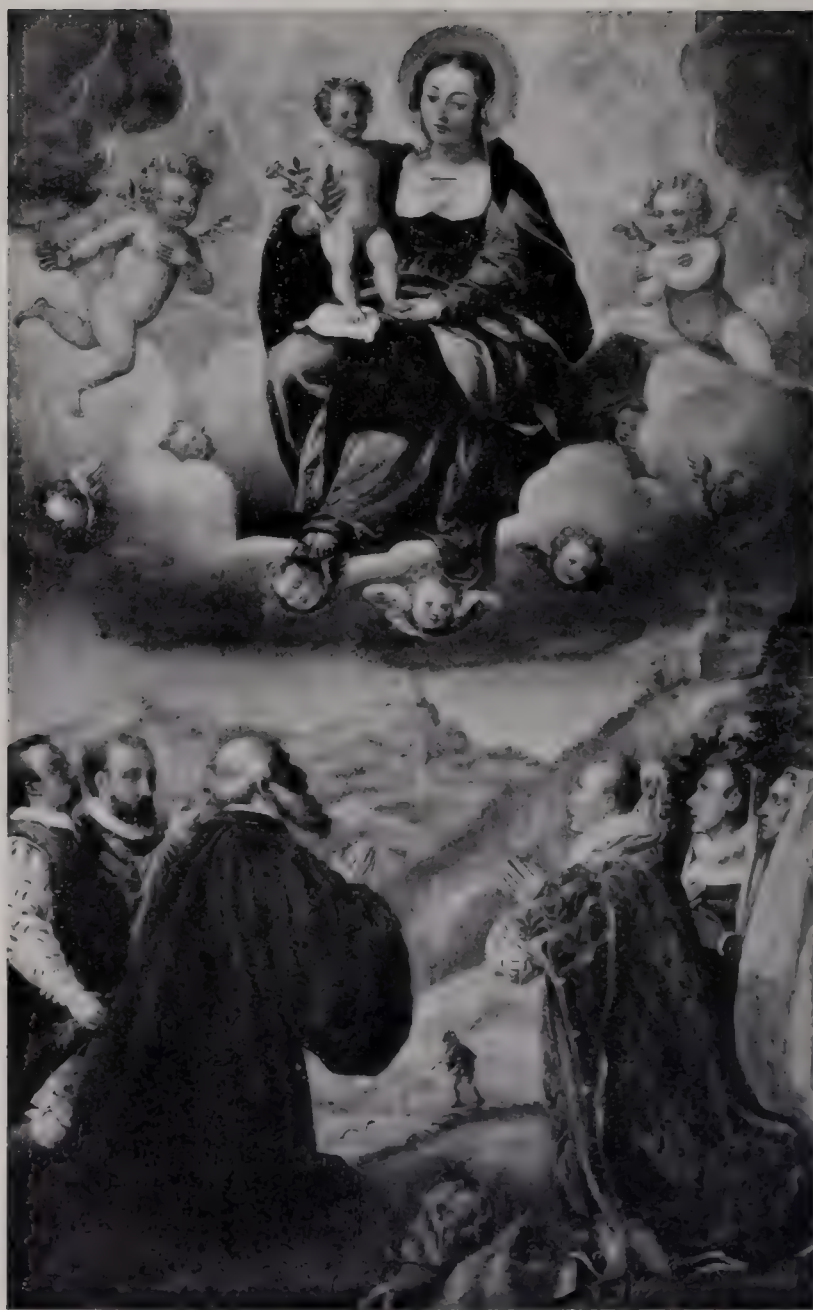



Fig. 213 — Bergamo, Accademia Carrara. Girolamo Grifoni: Gonfalone. (Fot. Arti Grafiche, Bergamo).

ANONIMO MAESTRO DI CLUSONE [1].

A Bergamo, nella piccola Galleria pittorica della casa dei Conti Moroni, si vede, ascritta al caposcuola bergamasco, la figura allegorica della *Fede* entro un'arcata aperta sopra un paese tempestoso, ove s'accendon di luce le torri come bianchi ceri sulle montagne. La bella figura porta un ricco diadema sulla fronte, sopravveste di velluto verde sollevata a mostrarne una altra a strisce verdazzurre e oro, e una lunga gonna di raso rosso stinto. Cadon le chiome sugli omeri, arricciate, adorne con arte; una mano solleva la veste di velluto, l'altra porge il vaso di cristallo baccellato, con la croce e le guernizioni d'oro. Sembra sostar per fatica, l'accarezzata immagine, sotto quel carico di tessuti. Del Moroni non è altro ricordo se non qualche nota di colore, e il particolare architettonico del piedistallo con la colonna tronca: la posa monumentale della figura rievoca piuttosto il Palma Vecchio; il modellato non è soggetto allo schema stilistico rigido e saldo proprio del Moroni; troppo accarezzato, per il forte maestro, è il contorno tenero delle guance, dei lineamenti piccini, tocchi da luci vitree, troppo molle la massa della mano, ove il particolare delle fossette è determinato con un compiacimento da cui rifugge, anche nel *Ritratto di bambina* dell'Accademia Carrara, il caposcuola bergamasco. Il paese, in un'intonazione verdina, è caratteristico per i tratti di luce minuti e spiegazzati, quali si vedono, anche più netti, nel velluto e sulle frange della sottoveste. In confronto a quella del Moroni, la pennellata dell'autore della *Fede*, nel determinar le luci, ha un tratteggio tagliente, secco, quasi da incisore, carattere che si accentua in una bella pala d'altare della chiesa parrocchiale di Clusone (fig. 214), con la *Madonna in gloria tra un Santo ve-*

---

[1] Da alcuni viene identificato senza sicurezza per il Carpinoni, n. a Clusone nel 1566, morto nel 1568, allievo di Palma Giovane a Venezia, noto per le copie tratte da opere di svariati maestri, particolarmente del Bassano (Cfr. TASSI, *Vite*, cit.). Al Carpinoni si attribuiscono i seguenti quadri a Clusone, nella chiesa dell'Assunta: la *Madonna in gloria Santi*, la *Trinità*, la *Decollazione del Battista*.

Fig. 214 — Clusone, Chiesa Parrocchiale.
Anonimo maestro di Clusone: *Madonna e Santi*.
(Per cortesia del Cav. Pelliccioli).

scovo e San Bernardino a mezza figura, e, sulla terra, Santa Maddalena, San Nicola da Bari, un Santo cavaliere e un angioletto. Nella Santa Maddalena, col vasetto di cristallo crocesignato, il maestro ripete l'immagine palmesca della Fede, soffermandosi con accresciuta compiacenza a precisare in piccoli tratti brillanti le onde minute dei capelli, le fibre dei tessuti, i raggi del nimbo. Le luci, arditamente decise a tratti incisivi di pennello, senza passaggi di mezze tinte, prendon fulgori di vetro e di metallo nelle stoffe suntuose come negli orli festonati delle nubi; il gruppo della Madonna col bambino, di stampo raffaellesco, campeggia maestoso sulle nuvole; e il Santo vescovo, che guarda dall'alto spiegando il volume abbagliato di sole, par dimostrare, al pari dell'araldico Santo cavaliere, come nel forte seguace del Palma il Pordenone abbia trasfuso il suo impeto, la veemenza e la grandiosità dei suoi effetti. Il cielo acqueo, la posa bizzarra del putto che a fatica regge il liuto, la pompa decorativa delle stoffe, dimostrano in questo maestro, il maggiore della regione bergamasca dopo il Moroni, una personalità sicura, forte, capace d'imporsi anche ispirandosi, con spirito eclettico, alle opere dei grandi veneti predecessori.

III.

INFILTRAZIONI VENETE IN LOMBARDIA NELL'ARTE DI SIMONE PETERZANO E DI GIOVANNI DA MONTE CREMASCO.

SIMONE PETERZANO.

L'OPERA: Tracce di una prima educazione veneta, già molto indebolite dal sopravvento delle forme dei Campi e dei seguaci di Leonardo in Lombardia, nella " Pietà " della chiesa di San Fedele, e negli affreschi raffiguranti la " Natività " e l' " Adorazione de' Magi " nella Certosa di Garegnano. - Squilibrio portato nella maniera del pittore veneto dalla visione dell'arte lombarda. - Vivezza di movimento decorativo nelle pitture della cupola. - Note caratteristiche del cromatismo di Simone Peterzano. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVANNI DA MONTE.

BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Influsso del Pordenone nei grandiosi effetti scenografici ricercati dal pittore cremasco decorando l'organo della chiesa milanese di San Nazaro, tra dirette reminiscenze degli studi di Leonardo per monumenti equestri e battaglie. - CATALOGO DELLE OPERE.

SIMONE PETEREZZANO o PETERZANO o PETRAZZANO detto SIMONE VENEZIANO.

1573 — Data de' suoi affreschi con *Storie dei Santi Paolo e Barnaba,* nella chiesa omonima a Milano.

1577 — Simone Petrazzano bergamasco s'impegna con i deputati della fabbrica di Santa Maria presso San Celso a Milano di dipingere le due ante d'organo della chiesa, con la *Natività della Vergine* all'esterno, l'*Assunzione* e lo *Sposalizio* all'interno. Il tempo stabilito è di un anno e mezzo; il compenso di dugento scudi (Pevsner).

1579 — Data della tela con lo *Sposalizio di Santa Caterina,* nella sagrestia di Sant'Angelo a Milano.

1584, 6 aprile — Accordo fra «Michael Angelus de Miritiis filius quondam domini Firmi» e «nobilis dominus Simon Peterzanus filius quondam domini Francisci», perchè il primo

vada ad abitare per il periodo di quattro anni col secondo, affine d'imparar l'arte. Il compenso è stabilito in ventiquattro scudi d'oro (PEVSNER).

1590 — È in vita quando il Lomazzo pubblica l'*Idea del tempio della pittura*.[1]

* * *

Nel manierismo di Lombardia, dominio dei Campi e dei seguaci di Leonardo, tracce d'infiltrazione veneta, già alterate, possono scorgersi nell'arte di Simone Peterzano, e di Giovanni da Monte, nato in Venezia l'uno, l'altro a Crema.

Del primo, autore di un *Cristo morto* nella sagrestia della chiesa milanese di San Lorenzo, di forme secche e avvolte in una tonalità accesa, simile a quella di Polidoro Lanzani, una tra le opere migliori è la *Pietà* nella chiesa di San Fedele (fig. 215), datata 1591, anch'essa dipinta in un'intonazione calda, di un grigio dorato, che lascia scorgere l'origine veneta. Siede il Cristo, sorretto dal sudario che Giuseppe d'Arimatea tien sollevato a fargli dossale, sul sarcofago disposto angolarmente; intorno a lui si adunano le donne in pianto, e San Giovanni invoca il cielo con un gran gesto declamatorio, mentre in alto, fra i dirupi del Golgota, la figurina della Veronica offre allo sguardo dei fedeli la Sacra Sindone. La linea della composizione è faticosa, tutta urti di figure entro uno spazio ingombro e chiuso; e le corrusche luci, che le staccano a sinistra come da una grotta d'ombra, s'accordano al ritmo spezzato della composizione, primo indizio di un faticoso adattamento del maestro veneto alle cadenze lombarde. Come entro cornice ovale, egli si studia di racchiudere il gruppo della Vergine e della pia donna che l'assiste e la figura della Maddalena circoscritta dalla curva del manto; accenna una traiettoria elittica con l'immagine china di Giuseppe d'Arimatea e con la testa indietreggiante di San Giovanni; ma par che le figure, soprattutto quella angolosa della Madonna, ten-

[1] Bibliografia su Simone Peterezzano: PEVSNER, *Una revisione delle date del Caravaggio* in *Zeitschr. f. b. Kunst*, 1927-29; R. LONGHI, *Questi Caravaggeschi*, in *Pinacoteca*, I, 1928, 311, 320.

Fig. 215 — Milano, Chiesa di San Fedele.
Simone Peterzano: *Deposizione di Cristo.*
(Fot. Croci).

dano di continuo a spezzare la schiavitù della grafia lombarda, nell'insieme irto, inarmonico.

Gli sbattimenti forti di luce sono un riflesso dell'educazione veneta del pittore, ma anch'essi come inaspriti: il baglior di sole sul volto della donna in ginocchio presso Giuseppe d'Arimatea taglia l'ombra con metallica crudezza. Nella Madonna piangente ancor può scorgersi il ricordo delle *Addolorate* di Tiziano, e anche nella figura accanto, dipinta in tono grigio oro, caldo e basso. Ma nella posa del Cristo, e nell'aspro disegno delle forme e del volto marcato d'ombre, è l'impressione dei Campi, e nella Maddalena avvolta dall'elisse del manto appare uno spunto calligrafico gaudenziesco.

Disorientato dalla visione dell'arte lombarda, sempre più il maestro veneto porta lo scompiglio fra le linee nel dipinger gli affreschi sulle pareti del presbiterio della Certosa di Garegnano, raffiguranti l'*Adorazione dei pastori* e *l'Epifania*. Le impronte venete riappaiono nel tipo bonifacesco della Vergine e in qualche brano di colore brillante, ad esempio la veste del palafreniere moro, che a destra, nell'*Adorazione de' Magi* (fig. 216), ferma un cavallo impennato, e le rovine a sinistra, con interno di stalla, dipinte in una generale intonazione bigio calda, ma precisate in ogni particolare alla maniera lombarda, come in uno studio acquerellato: le strie dei mattoni, gli alveoli dei conci, le sbrecciature.

Sembra che il Peterzano non abbia ancor padronanza della tecnica dell'affresco: il suo è un colore che campisce, messo come su una carta da gioco: qua un verde, là un turchino, a zone piatte. Ma l'effetto complessivo, sebbene disordinato e sciatto, ha una piacevole festosità: vi predominano un verde carico e un indaco che schiarisce nel viola, e che talvolta, ad esempio nel moretto intento ad allacciare i calzari del re moro, s'illumina di rosa. La nota cromatica più bella è nel manto azzurro della Vergine, tra le cui pieghe giocano cupi riflessi d'indaco; ma nessuna traccia di accordi tizianeschi può scoprirsi nel dipinto a colori piatti e vivaci, messi giù dal manierista veneto-lombardo senza preoccuparsi di stonature.

Fig. 216 — Milano (dintorni), Certosa di Garegnano. Simone Peterzano: *L'Adorazione de' Magi.*
(Per cortesia della Direzione del Museo del Castello Sforzesco).

Nell'insieme, è un'opera ibrida: il pittore è disorientato dalla maniera lombarda cui va adattandosi. Le rovine a sinistra hanno una calda intonazione veneta; le alture con lievi boschetti a destra risenton l'influsso di tenui paesi luineschi. Anche le immagini, che nella *Pietà* di San Fedele han forza di modellato, s'allungano e serpeggiano, emulando la tortuosa grafia dei Lombardi di tipo gaudenziesco. L'imitazione è pessima: le figure mal si reggono in piedi: ballonzolano, si dondolano tra un arruffio di pieghe, tra cercini e svolazzi di stoffa multicolore.

Simili caratteri si ritrovano nel *Presepe* (fig. 217), dove la composizione, meglio impostata, si disgrega in figure e gruppi di figure disseminati qua e là nello spazio, tra rovine e ciuffi d'alberi. Vi è una tendenza al pittoresco in tutta quest'animazione della scena, e nello stesso tempo un popolaresco senso di verismo nelle macchiette di contadini in distanza, sparse per il fresco paese arborato, in contrasto con figure di grosso stampo accademico, quale il muscoloso gigante con l'agnello. Riappare anche il ben noto motivo savoldiano dei due pastori affacciati a un parapetto fra muraglie dirute, sul fondo biancheggiante di cielo. Come nell'*Adorazione de' Magi*, il volto della Vergine è incolore entro il drappo giallo spento, mentre in tutta la scena si alternano tinte vivaci, verde, turchino, rosa tenue, viola, assai più vicine a quelle degli affreschi di scuola cremonese che alle altre proprie della pittura veneziana.

Nella gloria d'angioli, il Peterzano va in cerca d'effetti coreografici, senza sfuggire alle inevitabili spezzature della sua maniera e smarrendosi nella difficoltà degli atteggiamenti di volo. L'espressione dinamica delle figure scagliate nello spazio come per forza di luce non riesce a comporsi in equilibrio, nonostante il gesto dell'angiolo al centro, con ali e braccia tese come in un tentativo di guidare la direzione dei moti. Notevole è l'effetto cromatico. Gli angioli irradiano dai gorghi della luce, entro il nimbo di nuvole cinereo-viola. Un verde cupo e un rosa si bilanciano a destra e a sinistra, nei due angioli in profilo; e la veste e le ali dell'angiolo che forma al centro del gruppo un

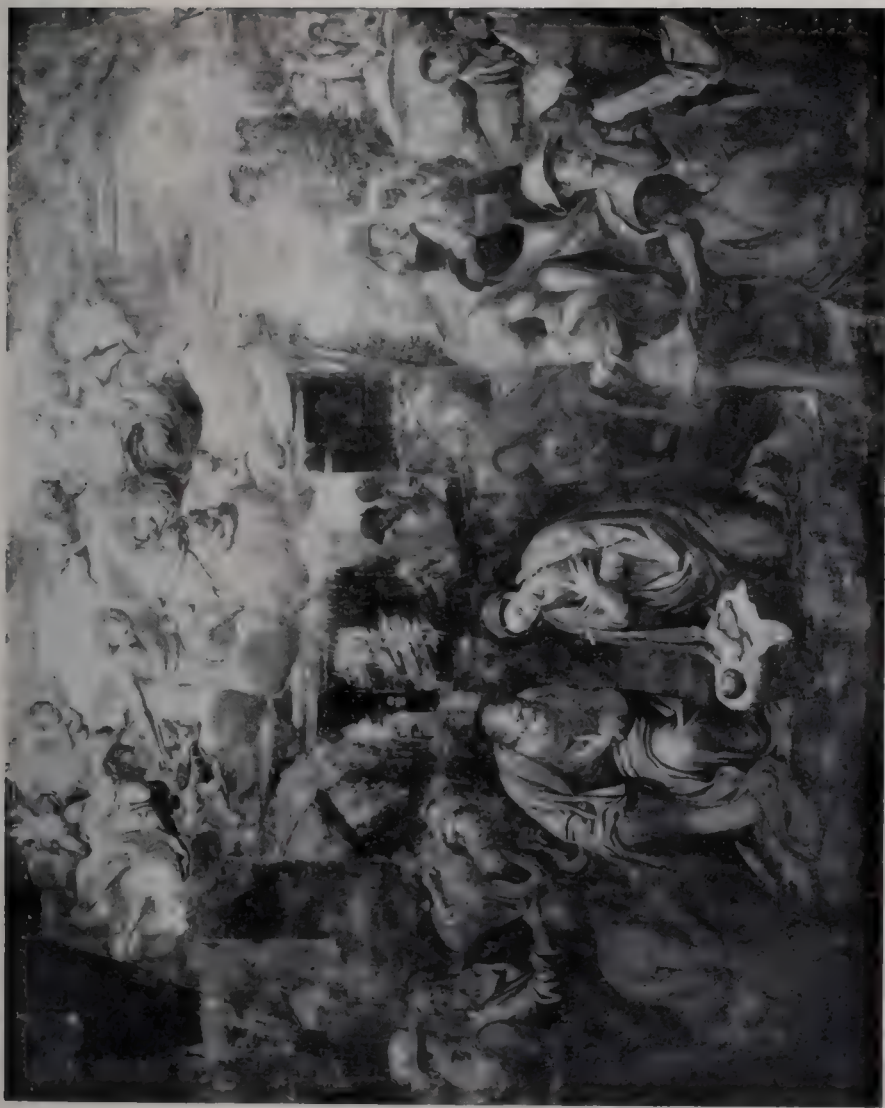



Fig. 217 — Milano (dintorni), Certosa di Garegnano. Simone Peterzano: *L'Adorazione dei Pastori.*
(Per cortesia della Direzione del Museo di Castello Sforzesco).

gran nodo, sono di un grigio splendente, metallico, con riflessi d'alluminio.

Vasta fu l'opera del Peterzano nella Certosa. Lo si riconosce nella *Crocefissione* del catino dell'abside, tra cupe nubi viola a orli argentati, sopra un cielo sciabolato di luce, e anche nelle Sibille e nei profeti del presbiterio, dove è qualche reminiscenza correggesca giunta forse traverso i Campi. Vi si ripeton le tinte piatte del *Presepe* e dell'*Adorazione de' Magi*, ma, ormai abituato all'affresco, il pittore regola con gusto più sobrio i rapporti cromatici, pur non rinunciando a qualche improvviso grido di tinta.

Più si sale verso la cupola (fig. 218), più l'arte del Peterzano s'avviva e si snoda. La divisione in otto spicchi raggianti dall'ottagono centrale con la figura dell'Eterno e chiusi da zone ornate alla maniera lombarda, limitava la libertà del compositore, costretta a seguire uno schema arcaistico. Ma il Peterzano, nel disporre, entro gli otto campi angusti, angioli con simboli della Passione, cerca l'effetto nello scompiglio dei drappi che si dilatano, s'aggirano a gorghi, si spezzano frementi alla luce, e come nel rombo dell'aria che avvolge le scapigliate figure. Rotea la veste dell'angiolo con la scala, e intorno s'attorcigliano nastri a riempire il triangolo. Verde è la tunica dell'altro con il manto dell'*Ecce Homo*, di un verde che il sole arrosa; un terzo, con la croce, è coperto come di duttile lamiera, e gli orli della sua veste rosa strisciano, s'incurvano, si spezzano in linee di lampo. Ovunque si rivedono i grigi acciaietti, i rosei e i verdi del Peterzano, i suoi tipici drappi d'alluminio, talora anche vitrei, come nell'angiolo con lancia e spugna, che ha una sopravveste rosea e una tunica color tortora. Tutti i colori, i freddi grigi di piombo e d'acciaio, i verdi, i gialli dorati, i grigiazzurri, s'avvivan di luci rosate. Gioca l'aurora nelle vesti, e trasforma il pianto degli angioli in una visione di festa.

Ormai il Veneto, che si vanta discepolo di Tiziano, fa parte del dominio lombardo dei Campi: non più combattuto fra opposte tendenze, raggiunge una vivacità, una scioltezza che nelle

ibride pale d'altare non troviamo; con disinvolta abilità dispone le figure entro lo spazio; fa dei corpi campane, dei drappi tortiglioni. Gli orli arrovellati delle stoffe, i zig zag dei nastri, gli

Fig. 218 — Milano (dintorni), Certosa di Garegnano.
Simone Peterzano: Decorazione della cupola.
(Fot. Croci).

strappi del vento alle vesti, la rapidità della mano, la freschezza del colore, si uniscono a produrre un effetto decorativo sbrigliato e lampeggiante.[1]

---

[1] Ebbe lodi dal Lomazzo, che nel *Tempio della Pittura* lo dichiara discepolo di Tiziano, e così lo presenta: « Il quale ora vive, ed è per vivere eternamente nelle opere sue eccellentissime per ogni parte, ma vagamente espresse, e singolarmente per la somma vaghezza e leggiadria ».

Catalogo delle sue opere:

Milano, Sant'Angelo: *Lo Sposalizio mistico di Santa Caterina.*
— San Fedele: *Deposizione.*
— Santa Maria della Passione: *Assunzione.*
— — *Annunciazione.*
— — *Sant'Andrea.*
— Ss. Paolo e Barnaba: *Apparizione di un Angelo ai Santi Paolo e Barnaba.*
— — *Paolo e Barnaba ricevono la missione di predicare ai gentili.*
— — *Paolo e Barnaba predicano a Listra.*
— San Vito al Pasquirolo: *Madonna e i Ss. Francesco e Margherita.*
— Certosa di Garegnano: *Il Presepe.*
— — *L'Adorazione de' Magi.*
— — La cupola con gli *Angeli recanti i simboli della Passione.*
— Galleria dell'Arcivescovado: *Il Redentore al monte degli Ulivi.*
Pavia, Santa Maria Canepanova: *Il Presepe* (LONGHI).
Richmond, Raccolta Cook: *Ritratto di Certosino* (LONGHI).
Strasburgo, Museo: *Deposizione* (LONGHI).

GIOVANNI DA MONTE, CREMASCO[1].

Forse dalla vicina Cremona giunse a un maestro lombardo, Giovanni da Monte, cremasco, l'influsso veneto del Pordenone, da cui le pitture sopra ante d'organo, ora nella sagrestia di San Nazaro, traggono rombo d'effetti. Le quattro composizioni rappresentano i *Santi Nazaro e Celso*, la *Caduta di Simon Mago*, la *Caduta di San Paolo*. I due Santi appaiono sopra un grande cavallo, davanti a un folto gruppo d'alberi; nel fondo, all'orizzonte, il tramonto sta per spegnersi. L'ardore del tono proprio al focoso Friulano si smorza: i due cavalloni passano con foga pordenoniana tra luci acquee, che abbassano il colore, pur lasciando che brilli. L'oro degli elmi è attenuato: s'illividisce quello dell'armatura tra il bianco argenteo dei lini; l'insieme, luminoso, tende al monocromo. La concezione è grandiosa, spettacolosa. Il cavallone ciclopico di San Nazaro (fig. 219) avanza quasi di fronte, appena inclinato per lasciar emergere l'immagine del cavaliere, di sbieco poggiato alla lancia. La mole schiacciante del destriero, l'atteggiamento impetuoso del Cavaliere, che brandisce nella destra l'enorme lancia, e la nube del manto, che par trascini il gruppo equestre nel turbine del vento, l'albero rumoreggiante e il cielo a sprazzi di luce tempestosi, compongono un cartellone da sala d'armi, teatrale. L'influsso veneto si scorge nelle torbide luci del cielo, come nel mareggiar delle stoffe disciolte da luce, ma vi si scorge anche l'influsso degli studi di Leonardo sul pittore cremasco, nella mole pesante del cavallo, con le froge dilatate e la bocca mordente, nell'elmo crestato, nel fruscìo di luce sulle erbe e sui fiori campestri, in tutto quel fremito d'aria che accompagna lungo il suo cammino il Santo guerriero.

---

[1] Nato in Crema, lavorò a Milano circa il 1581.

Per la Bibliografia si veda: LOMAZZO GIO. PAOLO, *Trattato dell'arte, della pittura, scultura ed architettura*. Nell'ediz. di Roma, SAVERIO DEL MONTE, 1844, vol. II, p. 375; ID., *Rime*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1587, p. 303; MALVEZZI LUIGI, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milano, Stabil. Tip. Ditta Giacomo Agnelli, 1882, p. 211; Si veda anche la bibliografia nel *Künstler-Lexikon*, del THIEME-BECKER.

La *Caduta di San Paolo* (fig. 220), con il groviglio di masse oscure d'uomini e di bianchi destrieri, con i rosei stendardi arrotolati dalla bufera, dà l'idea di un mare in burrasca sotto un cielo nero, a nugoli rotti da sprazzi vermigli. San Paolo stramazza a terra dall'enorme cavallo, e accanto a lui s'impenna l'altro dell'alfiere che vacilla sotto il peso di un bandierone piegato dalle furie del vento. L'ombra cade sulla testa di questo cavallo: par che la criniera, irta, vibri aculei attorno.

Impetuoso e fiammeo, come nelle veementi opere del Pordenone, è l'effetto d'insieme, ma anche qui, nei cartocci guizzanti degli elmi, e specialmente nel cavallo impennato, col muso feroce e l'arco vibrante del collo, s'imprime la reminiscenza dei disegni di Leonardo, viva anche traverso l'accademico stampo delle forme e le superfici petrigne.

Inferiore è la *Caduta di Simon Mago*, ove più si sente lo sforzo delle pose, la convenzione accademica. Giovanni da Monte, pittor rumoroso, è portato verso le scene di battaglia, tra le ondate dei cavalli e il mulinello degli stendardi, verso gli effetti tempestosi. Nella *Caduta di Simon Mago* diventa pesante e volgare.

Egli ha tratto dal Pordenone la tendenza al grandeggiar dei volumi e all'impeto compositivo, e anche la rapidità del pennello. Ma nella sua mente di pittore nato in Lombardia sono impresse anche le immagini create da Leonardo. Con il ricordo di esse, egli vede i cavalieri passare nel turbine del vento, infuriar la tempesta fra le onde petrigne della *Caduta di San Paolo*, stormir il denso fogliame nel moto della luce e dell'ombra, appesantirsi le moli tozze dei cavalloni. Anche l'effetto quasi monocromo del suo colore aurato lascia scorgere il sopravvento del principio pittorico leonardesco sulla ricchezza cromatica veneziana. Come tutti i suoi contemporanei lombardi, egli cade, modellando, in un molle e gonfio accademismo, ma nelle impressioni riunite del Pordenone e di Leonardo trova una intensità d'effetti pit-

Fig. 219 — Milano, Chiesa di S. Nazaro.
Giovanni da Monte Cremasco: *Il Santo titolare.*
(Fot. Croci).

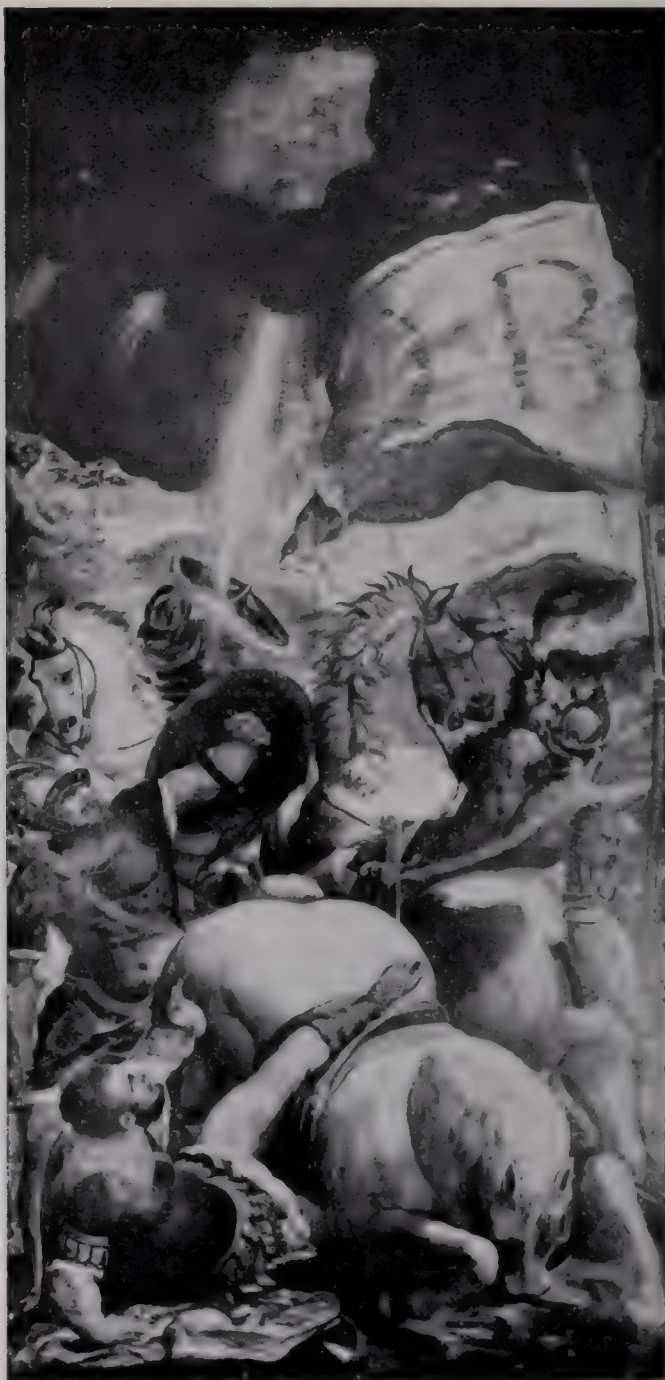



Fig. 220 — Milano, San Celso.
Giovanni da Monte Cremasco: *La caduta di S. Paolo.*
(Fot. Croci).

IV.

COMPROMESSO FRA LA TRADIZIONE VENETO-LOMBARDA E QUELLA ARTISTICA TOSCANO-ROMANA.

GIUSEPPE PORTA DETTO IL SALVIATI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Persistenza della tradizione formale toscano-romana fra i primi " venezianismi ", nel " Cristo deposto " della chiesa di S. Maria degli Angioli a Murano. - Studio del Veronese nella pala d'altare di San Francesco delle Vigne a Venezia e nell' " Annunciazione " del Museo Civico di Padova; di Bonifacio, nelle " Sibille " di Santa Maria Zobenigo a Venezia. - Come in questi dipinti, rimane pesante la forma nel " Cenacolo " di Santa Maria della Salute, ove il manierista toscano volge a ricerca di morbidezze cromatiche. - Dissidio fra l'intonazione tizianesca e la persistenza di accademismi romani. - Gruppo di opere che rappresenta nell'arte del Salviati il periodo di maggior adattamento alla civiltà pittorica veneziana: le ante d'organo con " David in fuga ", nella chiesa della Salute, la pala di San Zaccaria, guasta da qualche figura di stampo accademico, i tondi della Biblioteca sansoviniana, la " Deposizione " nel presbiterio di S. Pietro Martire a Murano. - Si ravviva il compromesso fra la tradizione michelangiolesca di Cecchin Salviati e la facilità pittorica acquisita a Venezia, nell'affresco della Sala Regia in Vaticano. - La pala di Santa Maria de' Frari, composta dal Salviati con un rinnovato senso di grandiosità costruttiva. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIROLAMO MUZIANO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Riflessi delle tarde opere del Romanino, nella sua primitiva " Madonna " di Belluno. - Ricordi di Tiziano. - Attrazione in Roma all'arte di Sebastiano del Piombo. - Convenzionalismi, forme accademiche, tra i continui richiami agli esempi iniziali, alle origini venete. - Evolversi del Muziano nella trasformazione del tipo di San Girolamo e di San Francesco, grandeggianti per modi sebastianeschi. - Opere del pittore in Santa Caterina de' Funari a Roma, nell'Escuriale, al Louvre, nelle chiese di Santa Maria in Vallicella, del Gesù e di Santa Maria degli Angeli a Roma, ove s'afferma il michelangiolismo traverso Sebastiano. La " Pentecoste ", opera tipica dell'ultima maniera del Muziano. - Il mondo romano aggrandisce la concezione compositiva del pittore, conducendolo alla teatralità. - CATALOGO DELLE OPERE.

JACOPO LIGOZZI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Reminiscenze di opere di Paolo e d'altre pitture veronesi nel " Martirio di Santa Dorotea ,, a Pescia. - Tintorettismo alla maniera del Palma Giovane, contaminato da impressioni di opere senesi, del Beccafumi e dei barocceschi, nella " Deposizione di croce " del Museo Civico di San Gemignano. - Il " Ritrovamento della croce ", nella chiesa di Santa Croce a Firenze, ove il Ligozzi esce dal campo manieristico. - Assimilazione di schemi toscani nella " Visitazione " di Lucca, nel " Miracolo di San Raimondo " in S. Maria Novella di Firenze. - L' " Apparizione della Vergine a San Francesco " nella Galleria Pitti, e la decadente replica libera

nella Pinacoteca di Lucca, con l' " Apparizione a San Domenico ", falsata dall'influsso di Fra' Bartolommeo e da un meticoloso fiamminghismo. - L'accademia nel quadro storico del palazzo provinciale di Verona, ove le cartacee figure mostran disseccata la morbida corposità del Ligozzi pittore a Santa Croce, maestro ai Fiorentini. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIUSEPPE PORTA, detto il SALVIATI.

— Il luogo di nascita di Giuseppe Porta è Castelnuovo nella Garfagnana; la data non è nota per documenti, ma va posta circa il 1520, poichè il VASARI dice che nel 1535 il pittore era giovinetto.

1535 — Giuseppe Porta vien condotto a Roma da uno zio che lo pone allo studio di Francesco Salviati, « da cui apprese l'arte e 'l cognome ».

1539 — Francesco Salviati va a Venezia, e conduce con sè il discepolo, che vi si stabilisce (RIDOLFI).

1542 — Il RIDOLFI ricorda questa data come esistente negli affreschi eseguiti dal Porta sulla facciata del Palazzo Priuli a Tre Ville, nel trevigiano. Quell'opera è oggi scomparsa.

1550 — Sua incisione nel « Giardino de' Pensieri », stampato a Venezia in quell'anno, del ritratto dell'autore di quell'operetta, Francesco Marcolini da Forlì.

1551, 13 settembre e 25 ottobre — Ricevute di pagamenti per gli affreschi nella facciata di una casa accanto a San Rocco, ricordati dal RIDOLFI. Anche quell'opera è oggi perduta (cfr. NICOLETTI, *La chiesa e la scuola di San Rocco*).

1552 — Viene pubblicata la « Regola di far perfettamente col compasso la voluta et del capitello Jonico ed d'ogni altra sorta, di Josepho Salviati pittore. In Vinetia per Francesco Marcolini, 1552 ».

1556, 19 agosto — Contratto fra i Procuratori de Supra e Giuseppe Salviati, per tre tondi destinati a decorare il soffitto della Libreria, al prezzo di venti ducati per ogni tondo, col patto che l'opera sia finita entro il prossimo gennaio (cfr. PITTONI, *La Libreria di San Marco*, Pistoia, 1903).

1556, 23 settembre — Primo pagamento di venti ducati per i tondi della Libreria (cfr. HADELN, note alle *Meraviglie* del RIDOLFI).

1557, 10 febbraio — Giuseppe Porta riceve il saldo degli altri 40 ducati per i tondi della Libreria (cfr. HADELN, op. cit.).

1557 — Data della stampa rappresentante *Lucrezia con le ancelle*, e di un'altra con il *Crocifisso*, derivata da quello dipinto dal Porta in Palazzo Ducale e oggi perduto.

1565 — Giuseppe Porta, a Roma, riceve un pagamento di 300 scudi per una storia dipinta nella sala Regia in Vaticano, probabilmente quella che il VASARI dice iniziata da Francesco Salviati (cfr. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*).

1567, 9 luglio — Giuseppe Porta vien pagato per le pitture eseguite in Palazzo Ducale, nella volta della sala antecedente a quella dei Pregadi; pitture che vennero poco dopo distrutte da un incendio (cfr. HADELN, op. cit.).

— Si ignora l'anno di morte del pittore. L'ultima sua notizia è del 27 novembre 1573, data di una lettera da lui diretta a Marco Mantova Benavides in Padova (cfr. GONZATI, *La basilica di Sant'Antonio*).[1]

* * *

La data più antica, tra le opere eseguite da Giuseppe Porta, scolaro di Cecchino Salviati, dopo il suo arrivo a Venezia, sembra debba assegnarsi alla *Deposizione di Cristo*, in Santa Maria degli Angioli a Murano (fig. 221), che più di tutte serba l'impronta di un'educazione romana. Dalle bionde Sante del Palma Vecchio par che il discepolo del Salviati abbia tratta la morbida Maddalena, con le ciocche spioventi sugli omeri, da Tiziano il gruppo d'angioletti a volo; un timido studio di paesaggio pittoresco alla

---

[1] Bibliografia su Giuseppe Porta detto il Salviati: VASARI, *Le Vite, ecc.*, (nella *Vita di Francesco detto de' Salviati*); RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte*, ed. Hadeln, Berlino, 1914; BRANDOLESE, *Pittura di Padova*, Padova, 1795; FEDERICI, *Memorie trevigiane*, Venezia, 1803; LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, s. d.

veneta può scorgersi nel fondo a destra; ma dappertutto si sente persistere la tenace tradizione disegnativa toscana, e ostacolare l'emulo delle pittoriche morbidezze venete. I contorni delle montagne e delle rocce si delineano con nitida sottigliezza sul cielo velato; la nube che avanza con gli angioletti sembra festonata in rigido cartone, e le pieghe delle vesti, anche sulla palmesca Maddalena, serpeggiano intorno alle forme arrotondate con studio calligrafico. Par di vedere, nella testa della Vergine, una tendenza verso i tipi bonifaceschi; ma il taglio dei lineamenti, preciso e duro, lascia apparir chiaramente dietro lo stampo veneto l'educazione toscana, come nella prominenza dei seni si scorge l'accentuazione scultorale delle masse michelangiolesche. Il tipo romano prende forza nei lineamenti nettamente scolpiti della pia donna tra Maddalena e la Vergine, e più nel San Giovanni, in posa michelangiolistica, e nella salma del Cristo, che rispecchia intatta la forza disegnativa dei Fiorentini in Roma, nei contorni risentiti del corpo, nelle falcate pieghe del drappo con l'orlo sfrangiato alla maniera salviatesca, e nel tormentato contorno delle palpebre e delle nari, impressi, quasi, della sensibilità nervosa propria alla mano di Cecchin Salviati, maestro di Giuseppe della Porta, e al suo tratto incisivo. Le superfici lisce, di un lustro che si oppone alle morbidezze tonali dei Veneti, le belle mani muliebri di modulo raffaellesco, la perspicuità dei contorni, non attenuata dallo sfumato o dal tono, le note lividette delle vesti, tutto ha un'impronta straniera al mondo veneziano, nell'opera del pittore che fa i primi timidi passi verso la civiltà artistica della sua terra d'adozione.

Le crudezze disegnative si attenuano in un'opera che possiamo credere eseguita a breve distanza da questa, e cioè nella pala d'altare di San Francesco delle Vigne (fig. 222), con la *Madonna in trono e i Santi Bernardo e Antonio Abate*, copia libera delle *Sacre Famiglie* veronesiane, da cui deriva anche il rosa imbiondito della veste di Maria. Ma la figura di San Bernardo, enorme e spianata nella gran tunica a cannelloni, interrompe la linea delle composizioni veronesiane, e il bell'arco del puttino

Fig. 221 — Murano, Chiesa di Santa Maria degli Angeli.
G. Porta, detto il Salviati: *Cristo deposto.*
(Fot. Fiorentini).

rispecchia un gusto classico che vien da Roma, da Raffaello. Anche nel volto di Sant'Antonio Abate l'adattamento al tipo veneto è conseguito con metodo disegnativo più proprio ai maestri dell'Italia centrale che ai veneziani. È un'opera accarezzata, studiata, tutta grazia di civettuoli sorrisi nel gruppo della Vergine e del bimbo e nell'arco di nuvole e di occhieggianti cherubini: la stessa disposizione artificiosa delle pieghe, con evidente ricerca formalistica guidate a fasciar la persona e a modellarne il nudo, concorda con quello studio di artifici leggiadri, tanto l'esercizio accademico è compiuto con accortezza, con grazia, all'unisono con il carattere della gentile figurina. Solo una notevole forza ritrattistica è impressa nel volto massiccio del monaco San Bernardo, colto dal vero con placido realismo, e nell'immagine di Sant'Antonio Abate, vecchietto arzillo con occhi pungenti. Come nell'*Annunciazione* di Padova, le ombre son diafane, in particolare sul volto e sul collo della Vergine e sulla tunica di San Bernardo; ma la superficie serba qualcosa di marmoreo, di opposto alla sensibilità pittorica del modellato veronesiano, e le pieghe molleggiano nella veste rosea della Vergine, senza i brividi luminosi delle stoffe di Paolo.

Imitazione libera del Veronese è anche un'altra opera primitiva di Giuseppe Salviati: la *Sacra Famiglia con Santa Caterina* nell'Accademia Carrara di Bergamo (fig 223), designata con l'attribuzione generica alla « maniera del Palma giovane ». Il gruppo siede al riparo di una muraglia grigia e di alberi: solo l'immagine della Santa, inginocchiata davanti a Gesù che l'abbraccia, ha per fondo un paese rapidamente suggerito, impreciso. San Giuseppe, poggiato a uno di quei parapetti di marmo che il dalla Porta suol ripetere nei suoi quadri, interrompe la lettura per guardare verso una mira cui si volge anche lo sguardo di Maria, come attratto da repentino richiamo; e nella posa di sghembo del vecchio Santo, nella destra nodosa, nella costruzione potente del volto scavato dall'ombra, s'imprimono chiaramente i tratti energetici della maniera michelangiolesca; il profilo della Vergine è acuto e sottilmente precisato a contorni incisivi, come le

Fig. 222 — Venezia, Chiesa di S. Francesco delle Vigne.
G. Salviati: *Madonna con Gesù tra i Ss. Bernardo e Antonio Abate.*
(Fot. Fiorentini).

pieghe minute e cartacee caratteristiche del Salviati minore. Anche l'artificiosa cura posta dal Toscano nel disporre i panneggi può vedersi nel gesto della mano di Maria che raccoglie tra due dita le pieghe del pannilino e nel nodo al manto della Santa. I colori stessi son propri del Salviati a Venezia: tanto il verde oro svanito della veste di Caterina e il gialloro con ombre purpuree del manto, quanto il viola cinereo della veste di San Giuseppe. L'intonazione del quadro, fredda e rugiadosa, è comune alle opere di Giuseppe Porta nel primo periodo veneziano.

Nel 1541-42, il Salviati dipingeva a Padova, in palazzo Salvatico, e forse a quegli anni risale l'*Annunciazione* (figg. 224-225), nel Museo Civico padovano, dove, insieme con una scioltezza pittorica del tutto mancante alla *Deposizione* di Murano, ancora si scorge, specialmente nella ritorta immagine di Maria, la fatica dell'adattamento ai moduli veronesiani. Come nella pala di San Francesco della Vigna, il calligrafo volge il suo studio a delinear la tortuosità lambiccata delle pieghe sulle gambe e sul braccio, in armonia col moto a spira della Vergine, nella cui figura tutto è artificioso, la stessa espressione del volto, che ha qualcosa di forzato e di falso, nell'adattamento superficiale ai modelli di Paolo. L'angiolo invece, nonostante il compromesso visibile ancora tra le forme toscano-romane e le venete, è dipinto di getto nello slancio armonioso che tutta comprende la figura, veduta di sotto in su e come sospesa, un piede poggiato sull'orlo del pavimento, curva l'alta persona sotto l'enfatico arco dell'ali. Anche qui si sente l'artificio nella mano che tiene il giglio, come in tutta la posa arcuata; e sebbene il pittore si studii d'infonder leggerezza alla figura e di farla apparire di sotto in su, come librata nell'aria in un fruscio di lumi tra l'ombra rarefatta e sottile, non riesce a vincere il peso della gigante forma romana. L'effetto cromatico è delicato nel suo accordo di tinte chiare e velate, in cui domina il rosa svanito della tunica di Maria e il giallo dell'angiolo, cangiante in tenue paglierino alla luce. Tutto s'intona al color fioco delle immagini: l'avorio screziato del piano di marmo su cui l'angiolo sale, il leggìo, di un grigio

Fig. 223 — Bergamo, Accademia Carrara.
Giuseppe Porta detto il Salviati: *Sacra Famiglia e Santa Caterina.*
(Fot. Arti Grafiche, Bergamo).

Fig. 224 — Padova, Museo Civico.
Giuseppe Porta detto il Salviati: *Arcangelo nell'Annunciazione.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 225 — Padova, Museo Civico.
Giuseppe Porta detto il Salviati: *L'Annunciata*.
(Fot. Fiorentini).

violaceo, la tenda verde macero, per comporre un'armonia di tinte fredde e smorte, in accordo con l'armonia della linea. È un'opera composta di virtuosismi cromatici e lineari, studiata e fine.

La maniera tutta vezzi e moine che distingue un gruppo di pitture del Salviati nel primo periodo veneziano, e che s'inizia col quadro di San Francesco delle Vigne, riappare nelle *Sibille* di Santa Maria Zobenigo (figg. 226-227), specialmente nella Delfica, che per il contorno flessuoso della figura ondeggiante e del cartiglio riecheggia ancora ritmi decorativi toscani. Affascinato dall'arte veneta, Giuseppe Porta arrotonda le agghindate testine e ammorbidisce l'impasto del colore nelle stoffe polpose, nelle carni tenere delle guance e delle molli palpebre. Anche le mani, come disossate, s'incrociano, nella Sibilla delfica, con leggerezza fioccosa. Un riflesso di elaborate acconciature michelangiolesche serbano le immagini stampate sopra un tipo rotondetto e grassoccio di placida massaia, che nella Sibilla delfica assume l'attrattiva di una grazia molle e soave, quasi fanciullesca. Nel colore, più che la gamma del Veronese, si trova qui l'altra di Bonifacio, del quale riconosciamo i verdi maceri, i gialli che infulvan nell'ombra.

Dalla soppressa chiesa di Santo Spirito passò alla chiesa della Salute un intiero gruppo di opere del Salviati, e cioè il *Cenacolo*, le ante d'organo, col *Trionfo di David su Golia* all'esterno, e *Saulle che lancia la freccia contro David* all'interno, ora nella sagrestia, e i tre scomparti con *Storie bibliche* ora nel coro della chiesa. In Santo Spirito il Salviati continuava l'opera di Tiziano, e ciò spiega come s'infiltri in queste, più visibilmente che nelle pitture ricordate, l'imitazione tizianesca. Di tali composizioni la più antica può credersi l'*Ultima Cena* (fig. 228), dove si sente l'incertezza dell'accademico romano che vorrebbe impadronirsi dei modi tizianeschi: il movimento drammatico del Vecellio non riesce a trascinare i gruppi studiatamente mossi, e la sua calda atmosfera si fa torpida, greve. Gli Apostoli, seduti su goffe basi a classico rilievo, in pose di stampo accademico

romano, s'interrogano con zelo caricato, e dovunque si sente la fatica di variar l'espressione: uno di essi, a sinistra, par si culli in posa beata; un altro interrompe con la verticalità dell'atteggiamento l'ondeggiar delle linee attorno; il gesto del Cristo è molle, affettato: uno spirito pigro, una fantasia incerta, si rivelano nel pittore, disorientato dall'ambiente nuovo. Dal michelangiolismo dei manieristi romani deriva la posa tortile del vecchio a destra, appena attenuata per le molli pieghe del paludamento, e la pesante massività degli omeri dell'apostolo dinoccolato a sinistra, su cui l'occhieggiar di una chiazza di sole indica un nuovo passo del neofita toscano verso la civiltà d'arte veneta. Risulta, da tante incertezze fra le abitudini della scuola romana e la progressiva facilità del coloritore formatosi sui grandi modelli veneti, un carattere ibrido a questa composizione, ove l'immagine di San Pietro, sgranata alla maniera tizianesca dall'atmosfera soffice e brumosa, serba, in fondo, la struttura caratteristica datale da Michelangiolo nel *Giudizio*, visibile anche per il moto della mascella sporgente, aggressiva. Un ricordo di Cecchin Salviati si scorge nell'aguzzo profilo del personaggio ammantato di pallio a sinistra, isolato dalla rumorosa cerchia attorniante, con ogni probabilità autoritratto, mentre il gruppo di Gesù e di San Giovanni, soavemente avvolto dalla carezza della luce che l'intenerisce e lo sgrana, è forse il brano più intelligente di tizianismo in tutta l'opera del maestro toscano.

Il tono tizianesco delle carni e l'apparato veronesiano appaiono meglio fusi con le attenuate reminiscenze romane nella composizione svolta dal pittore sulla faccia interna delle ante d'organo: *Saulle che scaglia la freccia contro David*. Il Veronese ha suggerito l'allestimento scenografico di colonne, tendaggi, basi scolpite; ma il pittore non adotta di Paolo la costruzione sfaccettata; presenta in visione frontale i gradi del trono e le figure sopra lo sfondo di un loggiato a grandi arcate aperto sul cielo screziato di nubi. Ne risulta un effetto contrario all'idea compositiva del Veronese, e al conseguente splendore cromatico; e più affine alle morbidezze del tono tizianesco, in questo momento

Fig. 226 — Venezia, S. Maria del Giglio.
Giuseppe Porta detto il Salviati: *Sibilla.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 227 — Venezia, S. Maria del Giglio.
Giuseppe Porta detto il Salviati: *Sibilla.*
(Fot. Fiorentini).

ambito dal Salviati. Estraneo alla vibrante linea che infondeva alle composizioni del suo maestro in Roma vivezza ornamentale, come alla costruzione sfaccettata che al prisma cromatico di Paolo comunica gemmeo fulgore, Giuseppe Porta, nell'anta con la figura di Saulle in trono e il gruppo d'armigeri, di pessima romana maniera (fig. 229), mantiene alla posa di Salomone e al grandioso scenario carattere di retorica grandiosità. Ma in compenso, nell'anta con *David inseguito* (fig. 230), egli raggiunge un libero effetto decorativo, movendo all'unisono il gruppo arcuato in primo piano e le accese nuvole nello sfondo di cielo, e mettendo in risalto, con la base neutra di colonne e pilastri, la pittorica mobilità delle luci e dell'ombra, in rapido crescendo dal gruppo degli inseguitori alla figura lieve di David, come librata nell'aria sull'ala del mantelletto svolazzante. Anche il colore, morbido, caldo, s'intona al tipo tizianesco del biblico eroe.

Simile tipo riappare nell'infermo della pala dedicata ai *Santi Cosma e Damiano*, dipinta per la chiesa di San Zaccaria (fig. 231) con facilità e morbidezza pittorica che mostrano il rapido acclimatarsi del maestro Toscano nell'ambiente veneto. L'insieme è quasi monocromo, avvolto in una bella atmosfera biondo grigia, che s'accende sulle figure dei Santi per un rapido strisciar di luci prodigate con manieristica superficialità. Persino i classici ornamenti a rilievo sul marmo al centro della scena, identici a quelli sui sedili degli Apostoli nel *Cenacolo* di Santo Spirito, prendon nuovo risalto dalla limpida luce che li avviva e li rende preziosi.

Uno dei Santi medici, in manto serico picchiettato di luci irrequiete, si china sul gruppo finemente modellato della giovane donna e dell'infermo; l'altro, in posa fatua, s'appoggia allo stilobate, mentre San Zaccaria, con i lineamenti del vecchio Tiziano, si appresta a scrivere il nome del Battista, e dall'alto scende il Redentore nelle vesti a bandiera come un'orifiamma di luce. L'ambiente architettonico maestoso e profondo, memore del Pantheon, ingrandisce la scena, in questo dipinto che è tra le

Fig. 228 — Venezia, Chiesa della Salute. Giuseppe Porta detto il Salviati: *Cenacolo*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 229 — Venezia, Chiesa della Salute.
Giuseppe Porta, detto il Salviati: Portella d'organo con *Saulle in trono*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 230 — Venezia, Chiesa della Salute.
G. Porta, detto il Salviati: Portella d'organo con *Davide inseguito.*
(Fot. Fiorentini).

maggiori prove di virtuosità pittorica date dal Salviati, pur non mancando di uggiosi accademismi, quali posson vedersi nel vacuo atteggiarsi alla michelangiolesca della figura di San Giovanni.

In quella forzata posa statuaria torna ad apparire, palese e vivo, il compromesso latente, nel resto dell'opera, tra l'arte formale di Roma e la tradizione cromatica di Venezia.

Come nel quadro di San Zaccaria, il colore s'illumina a tratti fra l'ombra nel tondo e negli ovati con *Storie bibliche*, sulla volta del coro di S. Maria della Salute a Venezia (fig. 232), tra le più animate composizioni decorative di Giuseppe Porta. Sotto un cielo incandescente si svolge a semicerchio la folla degli Ebrei nel tondo centrale, dominata dal gesto enfatico di Mosè, che le nubi frangiate di luce riecheggiano nel cielo, e sebbene lo sforzo accademico di qualche posa, l'esagerata spazialità del gesto, la pesantezza dei nerboruti personaggi presso le due donne in primo piano, risentano dell'ibridismo inevitabile alla pittura dei Toscani acclimatati in Venezia, l'effetto decorativo scaturisce spontaneo dall'armonia della linea e dal libero moto della luce e dell'ombra. Negli ovati, lo schema compositivo è impacciato: l'imitazione veronesiana, in quello di Daniele nutrito dall'angelo e dal profeta Abacuc, è alquanto stenta; e nell'altro di Elia l'angiolo immenso, che vorrebbe incurvarsi adattandosi a una traiettoria ovale, non riesce a staccarsi dall'obliqua, e par cada sopra il dormiente. Si direbbe che, nello studio di accostarsi alla sensibilità cromatica veneziana, il Salviati abbia interamente perduto il dono d'intuire i rapporti lineari tra composizione e quadro, innato nei minori toscani cinquecentisti, come nell'arte di Paolo Veronese, prediletto modello del Porta. La linea, duttile e vibrante nel suo maestro Salviati, non sa piegarsi nelle composizioni dei due ovali dipinti dal discepolo, e dell'articolata costruzione veronesiana un'eco incerta si scorge nel coro delle figure variamente inclinate e ondeggianti entro lo spazio del fondo.

Questa difficoltà a impadronirsi della composizione adatta all'effetto decorativo del colore è meglio risolta nei tondi della

Fig. 231 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
G. Porta, detto il Salviati: Pala d'altare coi *Ss. Cosma e Damiano.*
(Fot. Alinari).

Biblioteca Marciana[1], raffiguranti *Pallade tra la Fortezza a la Fortuna* (fig. 233), *Mercurio, l'Arte e Nettuno* (fig. 234). In questo momento il maestro toscano è nel dominio del Veronese. Bamboleggia con i tipi di Paolo, dando agli occhi meravigliati delle sue fanciulle sguardo fisso e ardente, arrotondando nasini, arrotondando boccucce; par cominci a comprendere il significato della costruzione angolare propria al Maestro. Nel tondo di *Mercurio* ottiene un bell'effetto di variazioni cromatiche imperniando all'inclinata figura del Dio tutto il movimento di rocce e figure; in quello della *Fortezza* l'aggruppamento delle immagini risulta da un contrapposto incessante d'inclinazioni, cui partecipano la colonna spezzata e l'anfora, lavoro d'orafo, dove sembra rivivere l'ornamentale ricchezza di Cecchin Salviati.

Ma un confronto con i tondi del Veronese basta a farci sentire la fatica dell'imitazione, anche nella raffinata virtuosità del pittore. I blandi riflessi lunari, che l'ombra trasparente dei corpi inclinati ravviva, non distruggono la marmorea levigatezza delle cose: il globo della *Fortuna*, che Paolo avrebbe trasformato in grande perla iridescente, è una compatta sfera di marmo, e la luce che sfiora il collo e la guancia d'Atena non rivela le magiche trasparenze del prototipo. Sebbene lo studio dell'arte veneta si sia fatto più penetrante, persiste nel maestro toscano un'abitudine visiva refrattaria a una concezione pura di luce e di colore. E il nudo tornito della Fortuna non è estraneo alla *Farnesina* e a Raffaello.

Nella grande *Deposizione di Cristo* in San Pietro Martire di Murano lo stacco in luce delle figure che calano la salma dalla croce deriva dal Tintoretto; ma il raddolcito lume biondo delle carni e il cielo sfiorato di nubi come onde rosate lasciano sempre scorgere l'influsso di Paolo. L'alta figura tintorettesca della giovane donna china sulla Vergine è tutta una luminosità rara e fiorita di chiome e di carni: testa, collo e velo appaiono in un

[1] Note di pagamento dal 1556 al 1560.

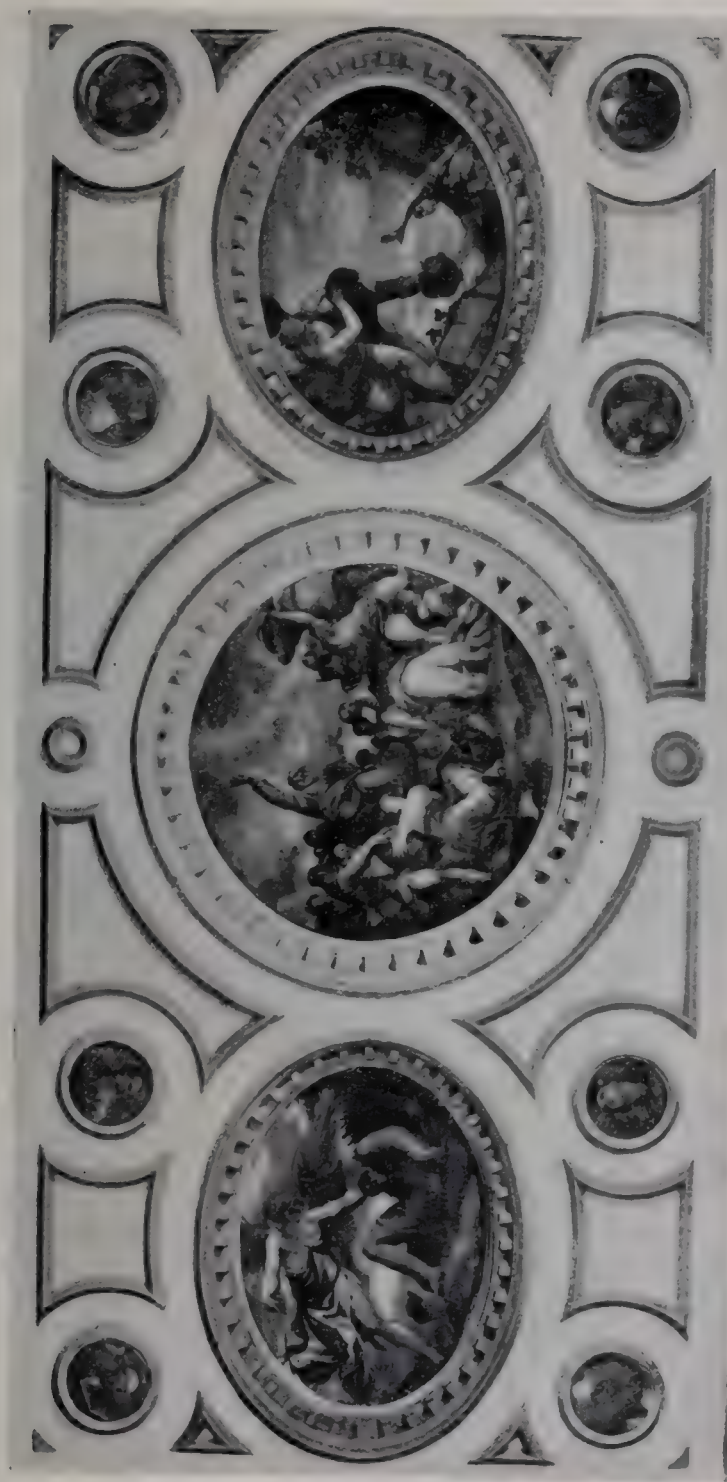



Fig. 232 — Venezia, Chiesa della Salute. G. Porta, detto il Salviati: *Scene bibliche*.
(Fot. Alinari).

grado di biondo che si mesce al rosa, come in un riflesso d'aurora. Si arrossano anche il velo e il manto della Vergine, avvolta con bella armonia di curve dal gruppo delle pie donne, e come

Fig. 233 — Venezia, Biblioteca Sansoviniana.
G. Porta, detto il Salviati: *Pallade, con la Fortuna e la Fortezza.*
(Fot. Böhm).

dissolta. Solo il gruppo manieristico dei soldati a destra falsa l'effetto della delicata composizione di luce, introducendo l'immancabile nota accademica.

Chiamato a Roma nel 1563, dopo la morte di Francesco Salviati, Giuseppe Porta dipinse, in gara con i manieristi decoratori della sala regia in Vaticano, l'affresco raffigurante la *Riconciliazione tra Papa Alessandro III e Federico Barbarossa*

(fig. 235). Compose lo scenario storico della piazza di San Marco, con lo sfondo del molo folto di galere; ricordò Paolo nelle figure muliebri sul palco a sinistra, nella testa a luminosi cincinni di un giovane popolano, che, presso il doge, s'appoggia a uno spet-

Fig. 234 — Venezia, Biblioteca Sansoviniana.
G. Porta, detto il Salviati: *Mercurio, l'Arte e Nettuno.*
(Fot. Böhm).

tatore, e nelle rosate striscie di nuvole distese sul cielo; modellò con forza ritrattistica teste di prelati e di senatori intorno al Pontefice, alcune delle quali sembran prender l'impronta dall'acuto realismo del Vittoria; ma si direbbe che a comporre con spirito michelangiolesco la catasta di corpi umani intorno e sopra il palco a sinistra si sia valso di un primitivo schizzo di Cecchin Salviati. Non troviamo infatti, nelle opere di Giuseppe Porta

antecedenti all'affresco vaticano, una costruzione così complessa di piani, così ricca di vita sculturale. Accanto all'uomo veduto da tergo, ove si riconoscono i modi proprii al discepolo nella spira disciolta del lungo manto strascicato a terra, siede una vecchia Parca michelangiolesca, con un putto nudo accanto, e al di sopra si arrampicano sul palco figure tratte evidentemente dall'incisione della *Battaglia di Cascina;* la giovane donna in alto, con un florido putto in grembo, ha la pienezza statuaria delle ultime immagini di Raffaello; e tutti questi motivi, che il Porta avrebbe certo potuto direttamente scegliere nel mondo d'arte romano, sono raccolti in un insieme architettonico tanto intricato e mosso da farci pensare che egli abbia lavorato sopra una trama iniziale di Cecchin Salviati. In questa egli ha inserito i ricordi veneti: l'uomo proteso dal palco, di origine tintorettesca, come i bagliori sopra la donna supina, le damine ricciute, accarezzate dal fruscio di ombre trasparenti, alla Veronese, certa variazione di luci tra la folla agitata, che alleggerisce l'intrico delle massicce figure. E mentre nei mirabili ritratti dei senatori accanto al doge, e in uno di vecchio prelato dietro il Pontefice, rivive il mondo veneto di Giuseppe Porta, in un altro di prelato a testa scoperta, in piedi a sinistra del pontefice, sui gradi del trono, sembra che il pittore torni sotto il dominio di Cecchin Salviati e dell'arte romana, tanto il disegno della testa e delle pieghe del manto è vibrante e nervoso, e precisato come da lavoro di cesello il cupo profilo. Il primo maestro riprende qua e là il dominio sul Toscano reduce da Venezia, che ci presenta, proprio dietro la testa veronesiana del giovane popolano presso il doge, un'altra con i lustri riflessi bronzei e la struttura a forti curve proprii dei ritratti di Cecchin Salviati. Ma in questo oscillare tra Venezia e Roma, all'insieme dell'opera vien meno il carattere. Memore di Venezia, il pittore cerca riflessi e lucentezze, e non riesce a scuoter l'intonazione smorta del fondo, ad animar l'atmosfera di questa vasta composizione che sembra voglia segnar il patto di alleanza fra la tradizione cromatica di Venezia e la tradizione formale di Roma, e che ha del manieri-

smo di pratica proprio all'ambiente romano la negligenza di tutto quel che è in distanza e che può essere trascurato, tirato via nella fretta dell'opera. Un esempio come questa grande composizione storica, ove ricerche realistiche, eleganze decorative,

Fig. 235 — Roma, Sala Regia nel Palazzo Vaticano.
G. Porta, detto il Salviati: *La riconciliazione fra papa Alessandro III e Federico Barbarossa.*
(Fot. Anderson).

costruzioni intricate di piani e fredde rassegne di figure, si accostano senza fondersi, dimostra che mentre i manieristi dell'Italia centrale giungevan talora a dar soluzioni impreviste e deliziose del problema di colore, partendo dal problema di forma e di linea, demolendo il rilievo michelangiolesco per tendere alla superficie colorata come il Pontormo, o moltiplicando le sfaccettature dei volumi michelangioleschi come Pasquale Cati,

spesso l'imitazione metodica dell'arte veneziana, la pratica del facile pennelleggiare, disorientava i maestri toscani trapiantati a Venezia.

Il ritorno in Roma può darci una spiegazione della ricomparsa di motivi accademici romani e della forte diruta architettura nella *Purificazione* dei Frari (fig. 236), che per gli intensi contrasti d'ombra e luce si mette all'unisono con la tendenza del tardo Cinquecento veneziano verso gli effetti abbaglianti di un chiaroscuro accentuato ad oltranza. Non troviamo, nelle opere del Salviati antecedenti il ritorno da Roma, una sola composizione così grandiosa e così saldamente costrutta. L'ossatura architettonica, composta di gradinate marmoree e di eccelsi loggiati, è improntata al gusto scenografico dei Veneti, e in particolare del Veronese, e tuttavia la disposizione calcolata delle figure, che tendono a immedesimarsi con l'architettura muraria, grevi e salde in basso, come a formarne le solide fondamenta, le pose statuarie del santo Papa in trono, dell'altro Santo seduto in angolo a terra col libro squadernato, e della donna in piedi presso l'ara, rigida come pilastro, la struttura serrata dell'alta scalea di marmi e figure, mostrano nel Salviati un riaffermato senso di grandiosità compositiva e di formale saldezza. Dalla *Trasfigurazione* di Raffaello deriva la posa del Santo seduto col libro, mentre il muscoloso e tracotante San Paolo riflette un michelangiolismo appena adattato alla moda tintorettesca. Nella serrata compagine architettonica, il Toscano affascinato dai grandi maestri di Venezia porta con la luce l'elemento decorativo. L'immagine statuaria di San Gregorio risplende nel piviale intessuto di fulgidi fili, nel camice di un bianco incandescente e fosforico; il grande angelo rotea su in alto in un tintorettesco mulinello di sole, mentre l'omero e il volto della donna offerente si alleggeriscono per trasparenze preziose al soffio della luce perlata di Paolo, e sopra l'erta scala delle figure le grandi arcate, tra lume e ombra, appaiono come archi giganti di acquedotto in una incisione romantica. Par che in quest'opera il pittore eclettico unisca, in un insieme animato e grandioso, tutte le fonti della

Fig. 236 — Venezia, Chiesa di S. Maria dei Frari.
G. Porta, detto il Salviati: *Purificazione*.

sua maniera: Tiziano, che appare nel pensoso San Pietro, il Veronese e il Tintoretto, e l'Accademia romana dei seguaci di Raffaello e di Michelangelo. Come nell'affresco della Sala Regia, sembra, anzi, ripreso da abitudini toscane anche nel comporre il minutissimo rabesco di fili tremuli del piviale e del camice di San Gregorio e della stola di San Pietro, ove fra tenui marezzature veronesiane palpita alla luce la linea complessa e ritorta dell'orafo pittore Cecchin Salviati.

L'arte di Giuseppe Porta, che si acclimatò all'ambiente veneto più di quella di ogni altro artefice toscano, si muove tra inevitabili incertezze, perdendo talora ogni impronta personale in un fiacco ibridismo, spesso cadendo nella freddezza dell'esercizio accademico, per raggiungere solo di rado — ad esempio nei tondi della biblioteca Marciana e nella pala dei Frari —, e anche qui non interamente, la coerenza stilistica, necessaria alla creazione di una perfetta opera d'arte. Artista dotato, egli dà una sua interpretazione blanda e un po' esteriore alle tendenze pittoriche dei Veneti: un senso di misura lo trattiene dal gareggiar con l'audace cromatismo di Paolo o con le magie luministiche del Tintoretto, e lo conduce ad attenuarne gli effetti, ad ammorbidirli. Rimane accanto ai maestri veneti come un raffinato e un virtuoso che ne ami l'arte trascinatrice, non certo come un creatore; e la sua toscana eleganza fa sbocciare talora dalla monotona biondezza de' suoi quadri qualche fioritura improvvisa di rorido e accarezzato colore. Ma sono eccezioni nell'artistica attività del Salviati le opere ove non spunti, maldestro e schiacciante tra le figure venetamente morbide e luminose, qualche personaggio camuffato nei costumi dell'accademia romana, e non si senta l'esteriorità, e anche la falsità, di una visione cromatica riflessa, sovrapposta ad abitudini tradizionali. L'esempio di Giuseppe Porta si aggiunse in Venezia a quello di Giulio Romano dalla vicina Mantova, di Battista Franco tornato da Roma, del Vasari e di altri toscani di passaggio, e più facilmente di quelli fu seguito dai manieristi veneti, che vi trovavano il linguaggio romano tradotto nella loro favella. Mentre da Ve-

nezia il problema di colore s'irradiava nel centro d'Italia, « gli uomini del disegno » affrettavano il sorgere dell'Accademia veneziana: tra essi fu anche il Salviati, nobile e contenuto maestro, la cui opera si fonda sul compromesso artistico Venezia-Roma. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Budapest, Pinacoteca, 102: *Un Santo.*

Dresda, Galleria, 86: *Cristo morto compianto dagli angeli.*

Londra, Galleria Nazionale, 3492: *La Giustizia.*

Murano, Santa Maria degli Angeli: *Noli me tangere.*

— San Pietro Martire: *La Deposizione.*

Roma, Vaticano, Sala Regia: *Federico I imperatore fa omaggio al Pontefice Alessandro III.*

Venezia, San Francesco della Vigna, Cappella Dandolo: *La Vergine con il Bambino e i Santi Bernardo ed Antonio e il committente.*

— — — *Il profeta Isaia e la sibilla Eritrea,* affreschi.

— — Cappella Bragadin: Quattro Santi.

— Santi Giovanni e Paolo, Cappella del Rosario: *L'Assunta* (è ricordata dal RIDOLFI nella chiesa dei Serviti).

— San Lazzaro dei Mendicanti: *L'Annunciazione* (proviene dalla chiesa degli Incurabili).

— Santa Maria Gloriosa de' Frari: *La Purificazione della Vergine.*

— — Il profeta *Malachia,* la sibilla *Eritrea,* e le allegorie della *Speranza* e della *Fede,* affreschi.

— Santa Maria della Salute, Abside: *Il profeta Elia nutrito dall'Angelo.*

— — — *La Caduta della manna.*

— — — *Abacuc conforta Daniele nella fossa dei leoni.*

— — Sagrestia: *Davide festeggiato dalle fanciulle di Gerusalemme* (già portelle d'organo della chiesa di Santo Spirito in Isola, riunite in un solo telo).

— — — *Saul in atto di colpire David con la lancia* (due scomparti, dall'interno dell'organo di Santo Spirito in Isola).

— — — *La cena* (dal refettorio di Santo Spirito in Isola).

— Santa Maria Zobenigo: *L'Annunciata.*

— — Quattro tele con *Sibille.*

— San Marco: Cartoni per alcuni mosaici: *Cristo guarisce l'inferma; Cristo risuscita il figlio della vedova di Naim; l'Albero genealogico della famiglia della Vergine.*

— San Polo: *La lavanda dei piedi.*

L'Orazione nell'Orto.

— — *L'Andata al Calvario.*

— — *La Crocifissione.*

— San Zaccaria: *Il Redentore e i Santi Cosma e Damiano, Battista e Zaccaria.*

— Galleria dell'Accademia, n. 523: *Il Battesimo* (proviene dalla Chiesa di Santa Caterina di Mazzorbo).

— Palazzo Ducale, Stanza degli stucchi: *Sacra Famiglia.*

— Libreria: Tre tondi nella volta: *La Virtù deride la Fortuna, L'Arte con Mercurio e Nettuno, La Milizia.*

GIROLAMO MUZIANO.

1528 — Nasce ad Acquafredda (Brescia).

1540, circa — Va con la famiglia a Brescia.

1548, circa — Va a Roma.

1555 — Dipinge in Orvieto una *Pietà* per la chiesa di S. Giacomo (perduta).

1555, 25 ottobre — È richiesto per dipingere le tavole delle Cappelle del Duomo d'Orvieto.

1556, 11 giugno — È ricordato in un documento per la tavola della *Resurrezione di Lazzaro*, in Orvieto.

1557, 30 aprile — Trattative per pagamenti relativi alla Cappella del Duomo di Orvieto.

1559-1560 — Lavora in Foligno a fresco una *Storia di S. Elisabetta* (perduta) e un *Miracolo di S. Feliciano* (perduto).

1560, 15 aprile — Entra al servizio del card. Ippolito II. d'Este.

1560, 21 aprile — Riceve 11 scudi quale pagamento per un mese.

1560, 28 aprile — Inizia i lavori a Montegiordano.

1560, 8 giugno — Lavora nelle logge del Cortile dei Melangoli.

1560, 22 agosto — Decora un soffitto a Montegiordano.

1560, 30 agosto, 5 e 13 settembre — Pagamenti per detto soffitto.

1560, 17 settembre, 24 dicembre — Pagamenti vari per opere eseguite al Cardinale di Ferrara.

1561, 18 gennaio, 16 novembre — Pagamenti vari per opere eseguite pel Cardinale d'Este a Montecavallo, Monte Giordano, e per l'*Orazione di Cristo nell'Orto*.

1562, 16 gennaio, 17 giugno — Pagamenti vari.

1563, 4 luglio, 31 dicembre — Pagamenti per lavori a Montecavallo.

1564, 14 agosto — Pagamenti per gli stessi lavori.

1565, 3 febbraio, 12 ottobre — Pagamenti per la cappella grande e la cappellina a Montegiordano.

1565, 9 aprile, 19 agosto — Pagamenti per i lavori nella «sala grande et il salotto d'abasso al piano del coritore del palazzo di S. S. IL.mo in Tivoli».

1565, 19 settembre — Pagamento per un quadretto della barchetta, a S. Pietro.

1566, 25-31 marzo — Pagamenti per la *Nunziata* a Monte Giordano.

1566, 8-13 aprile — Pagamenti per Tivoli.

1570 — Lavora al *Cristo preso nell'Orto* e all'*Ecce Homo* d'Orvieto.

1572 — Lavora con Cesare Nebbia nel Duomo d'Orvieto.

1573-74 — Cornelio Cort intaglia i suoi paesaggi.

1575-1577 — Attende ad affreschi in Orvieto.

1577, 15 ottobre — Ottiene da Gregorio XIII la bolla per la Fondazione dell'Accademia di S. Luca.

1578, 20 agosto — Scrive ad Orvieto scusandosi per non aver ultimato una tavola, a causa dei lavori nella Cappella Gregoriana in S. Pietro.

1578, 16 luglio — Si associa con Bonifacio de' Bregi per il disegno della Colonna Trajana, iniziata nel 1573 con Marco de' Gabrielli.

1583-84 — Attende ai lavori della Cappella Gregoriana.

1589, 30 aprile — Fa istanza per ottenere la cittadinanza romana.

1589, 24 aprile — È nominato nel testamento del fratello.

1592, 15 aprile — Fa testamento.

1592, 27 aprile — Muore.[1]

[1] Bibliografia su Girolamo Muziano: MAURICE VAES, *Appunti di Karel van Mander su diversi pittori conosciuti da lui a Roma dal 1573 al 1577*, in *Atti del Congresso Nazionale di Studi Romani*, vol. II, Roma, 1931; BORGHINI RAFFAELLO, *Il Riposo*, Firenze 1584, volume III, p. 145; ROSSI OTTAVIO, *Elogi historici di Bresciani Illustri*, Brescia, 1620, p. 505; BAGLIONE G., *Le Vite, ecc.*, Roma, 1640; RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte*, 1648, vol. I, p. 365; FABRETTI, *De Columna Traiani Syntagma*, 1690; TITI, *Descrizione delle pitture ecc. in Roma*, 1763; BALDINUCCI, *Dell'Arte d'intagliare in rame*, 1767; LANZI LUIGI, *Storia pittorica d'Italia*, 1792; MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma, 1823; NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, Roma, 1838-1841; BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, 1881; FUMI LUIGI, *Il Duomo d'Orvieto*, Roma, 1891; CANTALAMESSA, *Un quadro di G. M.*, in *Boll. d'Arte*, 1910, p. 205; VOSS H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 1920, II, p. 559; PACIFICI V., *Ippolito II d'Este, Cardinale*

* * *

Giovane, a Brescia, nella bottega del Romanino, ormai vecchio e stanco, guardò oltre al Moretto che pur declinava, e al Moroni, che dava accentuazione sempre più lombarda alle forme bresciane. Così ci rivela la *Madonna di Belluno* (fig. 237), ora nella Galleria di Venezia, tanto per il verticalismo dominante nelle positure dei sacri personaggi e per la rigidezza plastica, propria ai quadri d'altare del Moroni, quanto per la prevalenza di tonalità fredde, frequente nelle opere del Moretto e del Moroni. Appena la figura di San Michele Arcangelo, adorna di riccioli e in posa contorta, e la soprastante nuvola accesa di sole, son riflessi un po' sbiaditi di Romanino maestro, che più dominava l'artista, quando questi dipingeva con fluido pennello la svanita *Assunta* nella Chiesa d'Acquafredda. Del resto, le stesse opere tarde del Romanino, eseguite con l'aiuto di scolari, ad esempio il *Gesù che predica alle turbe* della chiesa di San Pietro in Modena, lasciano scorgere una tendenza verso l'Accademia, impropria alle forme del Bresciano educato all'arte di Giorgione. Nella posa teatrale e statuaria di Cristo è troppa retorica, come anche nelle figure attornianti troppo carattere disegnativo perchè si possa pensare al fantasioso e facile Romanino. Il paese stesso, con le grandi rocce e il tronco d'albero in funzione di colonna, compone una scenografia architettonica consona al carattere dei fondi paesistici di Girolamo Muziano.

Uno schema affine si ritrova nel *San Girolamo* dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 238), primo esempio di quella maniera da incisore che è propria di tanti disegni del Muziano, spiegabile con l'influenza, diffusa nel Settentrione, delle stampe tedesche, da cui deriva anche lo spirito barocco del panneggio

---

di Ferrara, 1922; LUGT FRITZ, *Friedlander. Festschriften*, 1927, *Breughel und Italien*, LONGHI ROBERTO, *La Galleria Borghese*, Roma, 1928; MADINI P., *Ricerche biografiche su G. M.*, Archivio Storico di Lodi, 1929; DA COMO UGO, *Girolamo Muziano*, Bergamo, 1930, DELLA PERGOLA P., in Thieme und Becker, *Allgemeines Lexikon der bild. Kunst*, Leipzig, 1931; FIOCCO G., *Ugo da Como - Girolamo Muziano*, in *Rivista d'Arte*, 1931, n. 3.

Fig. 237 — Venezia, Accademia.
Girolamo Muziano: la cosidetta *Madonna di Belluno.*
(Fot. Alinari).

di San Girolamo e la minuzia nel ricercar la varietà del pittoresco paese. L'impronta del Moretto, riconoscibile nella figura, nel particolare del libro illuminato, nel groviglio dei rami con frondi stampate sul cielo, è alterata dal tormento della linea.

Si crede che il Muziano sia stato a Venezia alla scuola di Tiziano, ma in generale nelle sue pitture non si riesce a scorgere l'influsso del grande, mentre l'impressione avuta dai disegni tizianeschi è chiara in molti suoi studi di paesaggio, sempre segnati con fermezza da incisore. Tra le pitture, una sola, il *San Francesco che riceve le stimmate* nella chiesa dei Cappuccini a Frascati (fig. 239), dimostra, per lo scroscio di luce che irrompe dalla macchia d'alberi e desta, fra sterpi e frondi, fremiti di vita come nel periodo romano il manierista mantenesse vivo il ricordo del Vecellio. Il dramma di luce attrae a sè il Santo e la natura attorno, e in questa unità immediata di figura e paese, ottenuta traverso l'effetto luministico, rivive lo spirito dell'arte veneziana.

Giunto a Roma, quando appena si era spento Sebastiano del Piombo, traduttore delle forme inaccessibili del Buonarroti, dovette vedere come l'esempio del Veneto che aveva accordato l'arte natia con la romana, il colore con la forma monumentale, suscitasse, tutt'attorno, seguaci. Era venuto di Lombardia Marcello Venusti, e s'era messo sulle orme di Sebastiano: era partito di Sicilia il Laureti, e in Roma s'era dato a imitarlo. Così nei *Santi* a monocromo bronzeo della cappella Gabrielli, nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva (fig. 240), il Muziano seguì subito il predecessore che aveva attuato il compromesso tra l'arte veneziana e la romana, com'era ben naturale per lui che si trovava in condizioni affini a quelle di Sebastiano, essendo venuto a Roma da una terra ove si ripercuoteva l'eco della civiltà di Venezia. Perciò nessuno s'avvicina allo spirito dell'arte di Sebastiano come Girolamo nella grande *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 241), ora nella Galleria Vaticana.

Le grandi figure a destra son ricavate dal Luciani, e, in tutta la scena ampia e solenne, nella folla orante, agitata, sorpresa,

son ricordi del competitore di Raffaello: teste di vecchi barbati, profili interrogativi, mani distese, drappeggi amplissimi. I ricordi del Romanino si limitano alla testa lontanamente giorgionesca

Fig. 238 — Bergamo, Accademia Carrara.
Girolamo Muziano: *S. Girolamo nel deserto.*
(Fot. Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo).

di Cristo e alla figura morbida di Marta avvolta in un gorgo di stoffe; in tutto il resto la forma statuaria s'impone: la folla s'addensa in volume massiccio, e la grandezza romana della composi-

Fig. 239 — Frascati, Chiesa dei Cappuccini.
Girolamo Muziano: *S. Francesco riceve le stimmate.*
(Fot. della Direz. Gen. Antichità e B. A.).

Fig. 240 — Roma, S. Maria sopra Minerva.
G. Muziano: figura a monocromato.
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

zione trova risonanza nello scenario solenne, profondo. Il Muziano, come Sebastiano del Piombo, sente il bisogno di aprir le muraglie compatte verso uno spiraglio di luce per suscitare nel fondo un brulichio luministico di figure, di braccia rigate da chiari, di teste aureolate, di vesti biancheggianti. Qui il maestro educato alla tradizione veneta naturalmente s'incontra con le tendenze pittoriche di Sebastiano del Piombo. Purtroppo il convenzionalismo dei modi proprii alla generazione successiva a Sebastiano s'infiltra nell'opera solenne, e, con repliche di logori motivi accademici, la guasta. Insieme con i richiami a Sebastiano, Girolamo, come già quel maestro, si volge a Raffaello, ma mentre il primo, meraviglioso assimilatore, par senta i ritmi dell'Urbinate, il secondo non ne vede che le forme esteriori, prive d'anima, e alterate dal principio formale di Michelangelo. Così il Muziano, nella figura sul lato sinistro, riprendendo un motivo degli arazzi raffaelleschi, fa il suo ingresso nell'Accademia romana del tempo di Taddeo Zuccheri.

Con Taddeo, poi con Federico, ebbe familiarità che sempre più valse a conferirgli gli ordini accademici. Il Muziano che, all'entrata in Roma, era chiamato il «giovane dei paesi», perde di spontaneità, di vivezza, e, per il paesaggio, ripete quanto aveva disegnato sugli esempi tizianeschi. Diviene «cifra» ogni suo studio iniziale, e l'opera prima, che gli aveva dato nome nell'Urbe e l'approvazione di Michelangelo, non fu più sorpassata. Parve esaurirsi il suo ingegno in quello sforzo di fondere nella *Resurrezione di Lazzaro* la libera arte del Veneto con la regolata forma romana.

In Orvieto, ripetendo il soggetto di quella *Resurrezione* (figura 242), ne estrasse alcune figure, il Cristo in veste bianca e manto azzurro, il personaggio grandioso sul lato sinistro, e anche la testa veneziana dell'uomo che gli parla, testa collocata, nel quadro orvietano, al lato destro. Ma, nella riduzione, ogni grandezza si perde: le masse agitate si adunano, chiudon la scena; Cristo stende la destra, prima calma e forte, ora con rialzate dita, come per indicare a Lazzaro di sollevarsi, e abbassa la sinistra,

Fig. 241 — Roma, Galleria Vaticana. Girolamo Muziano: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

già aperta sul petto pietoso, a raccogliere il manto; il personaggio, forse un apostolo, che a sinistra, nella prima composizione, guarda al risorto proclamando il miracolo con gesto di sorpresa e d'entusiasmo, qui par che, venuto avanti a gran passi, arretri di botto al veder Lazzaro torcersi nel drappo funebre. Il risorto, là con le carni illividite, col corpo rilasciato, in audace scorcio, come per puntare un piede sur una pietra, sentendo in sè serpeggiar nuova vita, qui è un uomo sdraiato che si volge alla voce del divino taumaturgo. I manti, che cadevano a pieghe larghe e soffici, qui si stampano metallici sulle forme; i drappi s'arricciano nei contorni, e, dietro la siepe degli osservatori, il paese con rovine, rocce, grotte, quasi chiuso a sinistra, aperto a destra, par tratto da un suo disegno romanizzato, eseguito si direbbe, nell'andare con Taddeo Zuccari per la campagna. In breve corso d'anni, vien meno ogni freschezza alle forme che il manierismo invade, torce, raffredda. Quel po' di contenutezza della prima *Resurrezione* spare, si complica nei personaggi del dramma; quella cercata varietà di masse, di attori, di tipi, di gesti, diminuisce, e par che tutto debba uscire da uno stampo comune. Il michelangiolismo non poteva attaccarsi a forme venete senza contrarle, sforzarle, amplificarle; la fusione toglieva loro l'anima. Qualche figura veneta, qualche paese tizianesco resta tuttavia come refrattario ad ogni amalgama, e così vediamo la testa veneziana del parlatore a sinistra nella grande *Resurrezione di Lazzaro*, ripresentarsi a destra nella piccola; il paese tizianesco riapparire nel *Cristo porta croce* del Museo dell'opera a Orvieto (figura 243); la figura di Gesù in quel quadro ricordare l'antico aspetto giorgionesco.

Fu eseguita quella seconda opera orvietana a seguito della citata *Resurrezione*, e vi si adoperarono gli elementi usati in questa per le pie donne, per la Veronica, per lo stralunato Cireneo. Ma par che fatalità respinga il Muziano alle forme d'origine; e sempre, in tutta la sua vita, mentre egli si studia, diciamo così, di ambientarsi in Roma, spunta or qua or là l'arte natia. A Orvieto, in tavole più tardi eseguite, ad esempio in quella della *Cattura*

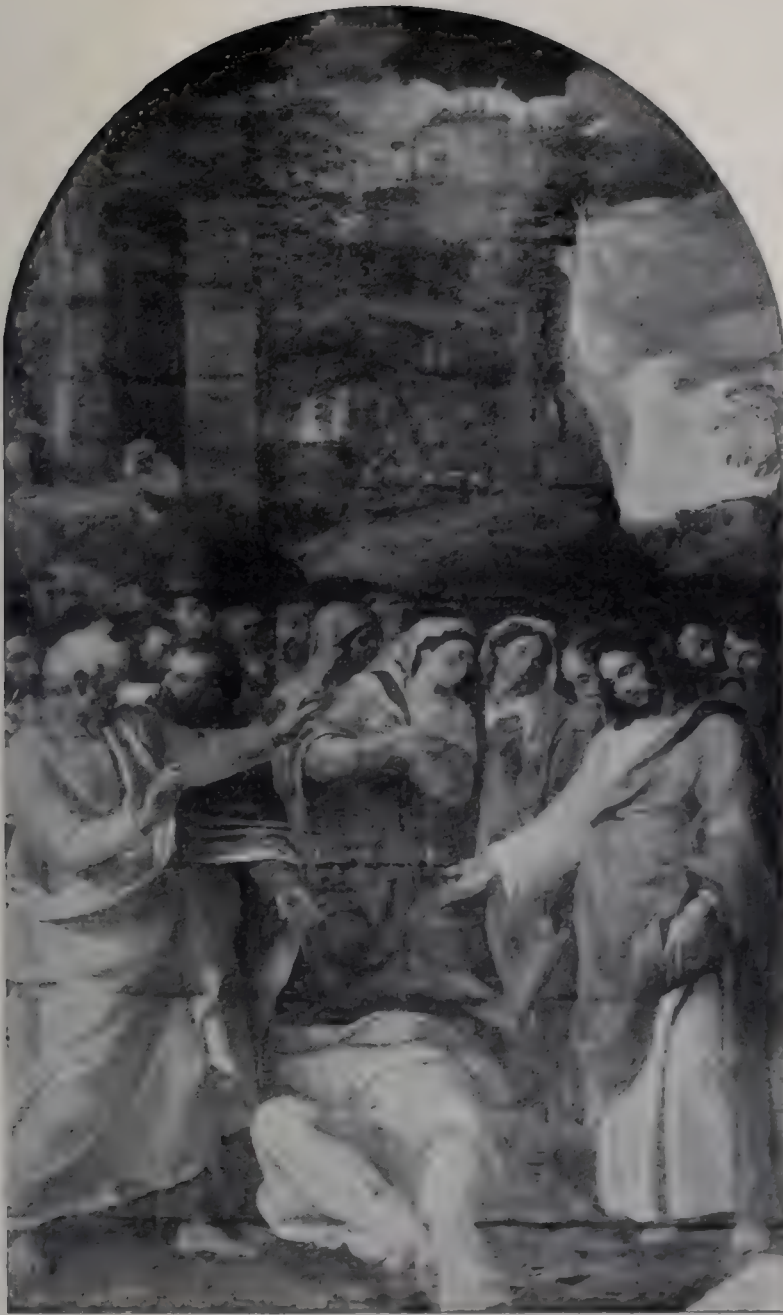



Fig. 242 — Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.
G. Muziano: *Lazzaro resuscitato.*
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

nell'Orto (fig. 244), torna il Romanino sotto le metalliche forme romane: s'aggiran le sue curve sul fondo scuro di paese; e in altra tavola, rappresentante la *Flagellazione* (fig. 245), Sebastiano del Piombo si trasfigura in un Romanino di second'ordine: lo schema di quel maestro prende morbidezze, scemati volumi in profondità, luce di fondo, le schiarate vele d'una volta.

Con tutti quei richiami agli esempi iniziali, alle origini venete, arduo è tracciare la cronologia delle opere di Girolamo Muziano. Vediamolo nella trasformazione del tipo da lui preferito di *San Girolamo*. Un primo esemplare (fig. 246) si trova nella Galleria di Parma, davanti all'asta di un Crocefisso rigata da luce: il forte vecchio bassanesco ha nell'insieme caratteri lombardi per quel luminismo alla Lomazzo, inteso in modo calligrafico, ottenuto come da lumeggiature su carta tinta. Il dipinto fu eseguito dal pittore prima della sua andata a Roma, ed è il più antico di lui.

Un secondo esemplare di *San Girolamo* si ritrova nella Galleria Doria a Roma (fig. 247); ha caratteri bresciani, in predominio moretteschi, con influenza di Tiziano nel paese che tra le larghe foglie scopre il cielo grigio, dietro la figura avvolta da un drappo lilla violaceo, argentato alla superficie come da fredda luce lunare. Anche qui riappare una cura minuziosa nel segnar i tronchi, la scorza degli alberi, veramente a seconda dei Fiamminghi, che avevan trovato tanto seguito in Lombardia; e il fiamminghismo può notarsi anche nel segno degli occhiali, del calamaio, dei volumi, in tutti i particolari di natura morta.

Abbiamo già descritto il terzo esemplare di *San Girolamo*, anch'esso primitivo, come dimostrano i caratteri ricavati dal Moretto e da stampe tedesche; nel quarto, della Pinacoteca bolognese (fig. 248), con un paesaggio come scenario di carta rapidamente strappata, la figura del Santo, saldamente plastica, si riconnette a Sebastiano del Piombo. Permane il ricordo dei paesi bresciani, ma il michelangiolismo ha rinnovata la visione della forma.

Secondo questi esemplari, Sebastiano del Piombo sarebbe il rinnovatore della forma del Muziano in Roma, il maestro che

Fig. 243 — Orvieto, Museo dell'Opera.
Girolamo Muziano: *Cristo sulla via del Calvario.*
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

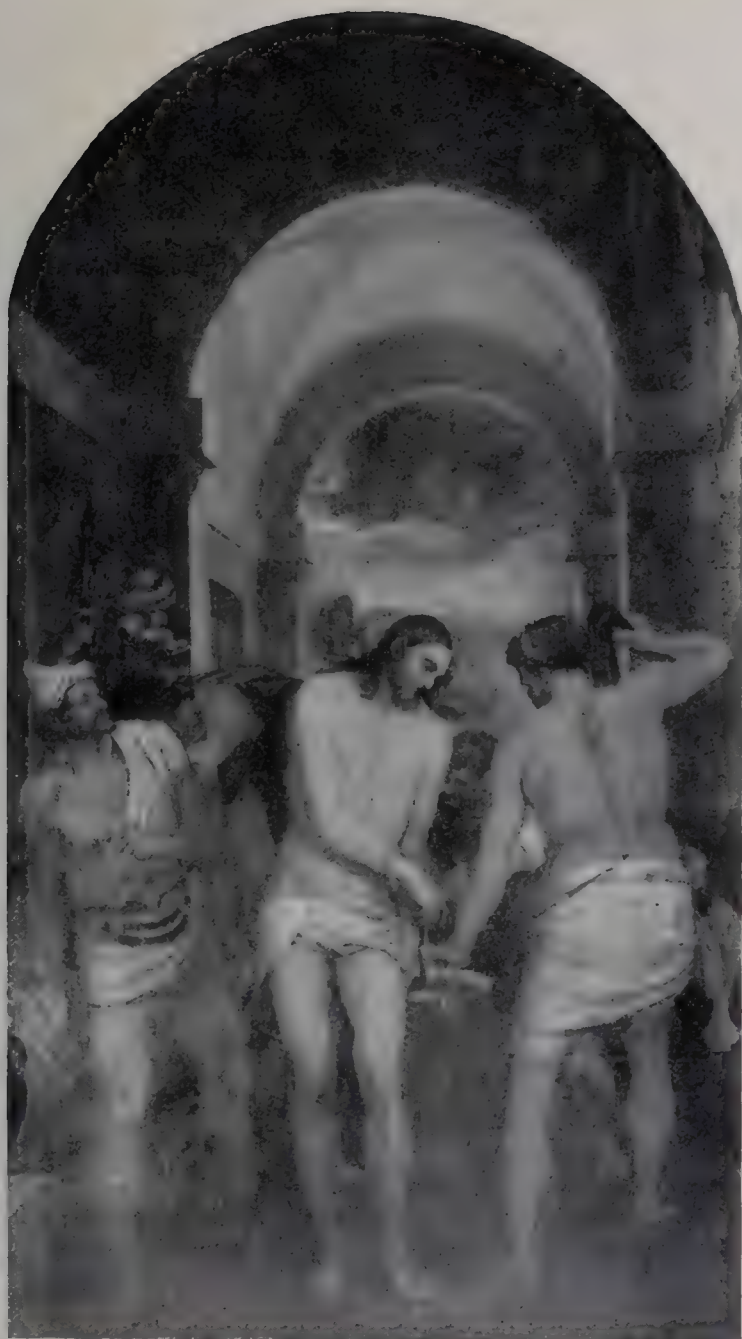



Fig. 245 — Orvieto, Museo dell'Opera.
Girolamo Muziano: *La Flagellazione.*
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

infuse in lui tendenze plastiche, e lo aggrandì tra le venete reminiscenze, i paesi tizianeschi, le fiamminghe minuzie.

Anche nello studio della formazione del tipo di San Francesco possiamo vedere come il Muziano si evolva da Brescia e

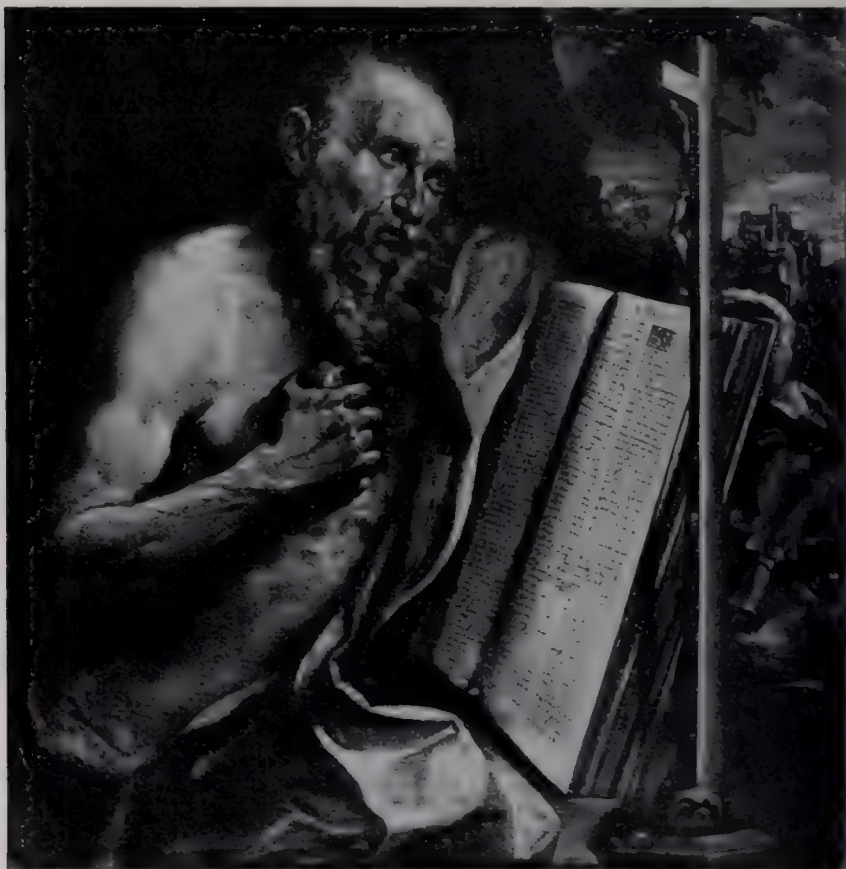



Fig. 246 — Parma, Pinacoteca. Girolamo Muziano: *S. Girolamo.* (Fot. Croci).

da Venezia verso Roma. Nel quadro della chiesa dei Cappuccini a Frascati, tizianesco è l'ambiente boscoso dove il Santo si esalta per amore del Crocefisso, là, tra i sassi e le radici, di sghembo, secondo i modelli di Tiziano; lombardo è il modo d'illuminare la testa del Santo dardeggiando luce fra lo sterpame; fiammingheggiante la cura di rendere i particolari delle erbe, delle radici, della scorza delle piante.

Meno antico dev'essere l'altro *San Francesco* nella chiesa dei Cappuccini a Roma (fig. 249), ove il pittore nella scioltezza pittorica del paese ricorda ancora Tiziano, benchè esso appaia traverso un'apertura convenzionale di grotta, come di carta strappata. Sopra una roccia il vento curva il pennacchio d'un debole arbusto con foglie larghe e distese, caro al Muziano. Nell'ombra

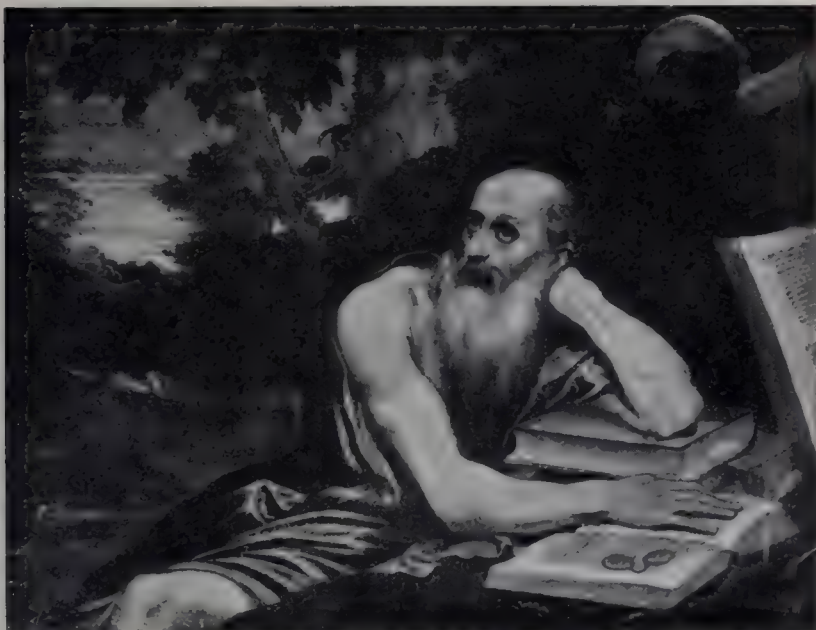



Fig. 247 — Roma, Palazzo Doria. Girolamo Muziano: *S. Girolamo.* (Fot. Alinari).

della grotta, il Santo prega; e la sua figura fine s'impregna dell'atmosfera che circola su quella terra scura, e si scalda alla luce, mentre giungon da sinistra in un nebbioso pulviscolo i raggi dal Crocefisso. Il beato Francesco, nella bassa tonalità, nei gradi tenui di luce e d'ombra, prende pittorica leggerezza; par che s'immedesimi col paese, con la sua tunica terrigna. Qui il pittore si è già assuefatto alle forme romane, anche nello studio di bilanciar col Santo la figuretta dell'assistente in un gesto di stupore.

Segue a queste due composizioni l'altra del Museo Nazionale di Napoli (fig. 250), ove Sebastiano del Piombo par che imprima energia alla figura ascetica, in estasi angosciosa, convulse le mani

intrecciate, curva davanti al Dio che pende dalla croce. Le nuvole del cielo sembran sfiorare la testa implorante, il saio del frate, grandioso, drammatico, circoscritto dalla rupe, come

Fig. 248 — Bologna, Galleria. Girolamo Muziano: *S. Girolamo.*
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

inghirlandato dalle vitalbe che si parton dai sassi. Nella rappresentazione del *Beato Francesco*, come in quella di *San Girolamo*, il Muziano arriva a grandeggiare con i modi sebastianeschi, come si scorge anche qui, ove, pur riducendo il modello, togliendogli

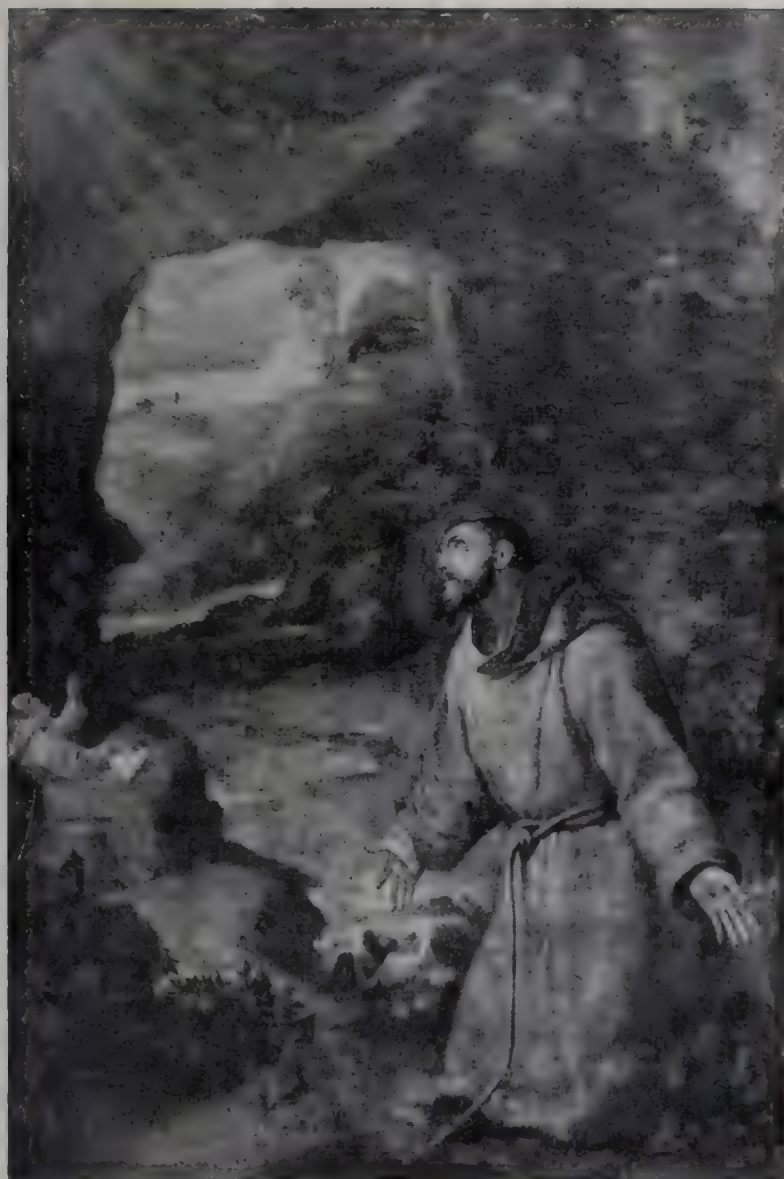



Fig. 249 — Roma, Chiesa dei Cappuccini in via Veneto.
Girolamo Muziano: *San Francesco.*
(Fot. L.U.C.E.).

forza, ne serba tanta da render la sua figura animata nella costruzione salda e grande.

Secondo l'esempio di Sebastiano del Piombo, ma addolcito, indebolito, spianato, è il *Ritratto di gentiluomo* (fig. 251), che si

Fig. 250 — Napoli, Museo. Girolamo Muziano: *San Francesco*. (Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

trova nella Galleria degli Uffizi, in atto di sospendere il discorso, di trattener freddamente il pensiero. Fine è la condotta della figura, sottile, ma senza il sangue caldo, la fibra gonfia di Sebastiano del Piombo, la potenza scultoria; e non manca un ricordo del Romanino nelle pieghe arcuate del manto superbo.

Dopo questi tentativi di classificazione, possiamo indicare, tra le opere del Muziano a Roma, prima il *Cristo deposto dalla*

Croce (fig. 252), a Santa Caterina de' Funari, ove rivive lo spirito bresciano del pittore, memore di tipi romanineschi, specie nella pia donna a destra, e tizianeschi, particolarmente chiariti

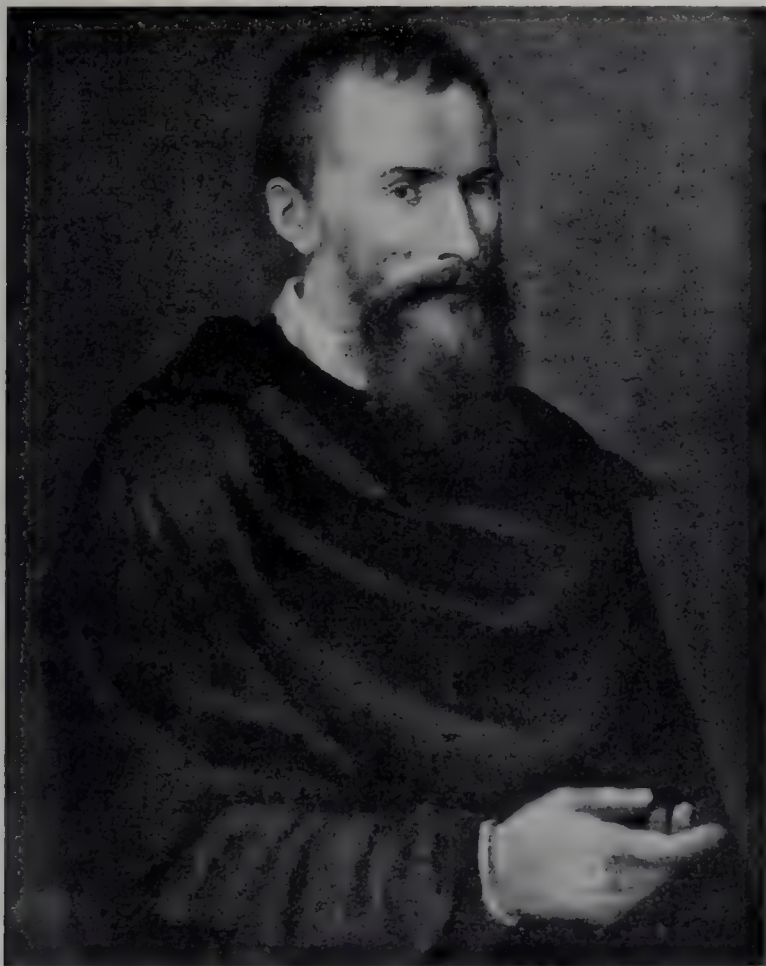



Fig. 251 — Firenze, Galleria Uffizi.
Girolamo Muziano: *Ritratto d'ignoto.*
(Fot. Brogi).

negli aspetti della Madonna e di S. Giovanni. È in tutto una curiosa affinità con l'arte dei Campi, propria al bresciano Lattanzio Gambara.

Segue a questa viva reminiscenza dell'arte del luogo natale posta come in un gran bivio tra la pittura lombarda e la vivifi-

catrice pittura veneziana, un adattamento del Muziano alle forme romane, con lo studio delle pose statuarie del tardo Raffaello e di quelle di Michelangelo, vedute traverso Sebastiano del Piombo. Si scorge il primo assorbimento nella *Resurrezione della figlia di Giairo* all'Escuriale, tra le reminiscenze romanininesche, e come uno squilibrio tra la ricerca delle nuove forme sculturali e le pittoriche, che il Muziano aveva con sè. Invano le vesti del Redentore tentano di foggiarsi alla classica, chè il movimento tende a serbar loro la libertà pittorica, a farne vibrare alla luce le seriche superfici. Dietro la testa accademica di Cristo, le figure s'attenuano, i loro contorni si disperdono nell'atmosfera grigia del fondo, ove il principio pittorico prevale in modo assoluto.

Un'altro dipinto in cui il Muziano si move incerto tra il nuovo e l'antico è l'*Incredulità di San Tommaso* al Louvre (fig. 253), ove nelle figure non riesce ad affermarsi il tipo michelangiolesco tenuto di mira dal maestro bresciano, tanta è l'abitudine a morbidezze pittoriche; così come le vesti e i drappi, imbottiti per lo studio di paludamenti classici, s'infagottano, prendon goffaggine.

Similmente il Muziano non sa fondere in un tutto omogeneo le reminiscenze native con le impressioni del mondo romano nell'*Apparizione di Cristo agli Apostoli* (fig. 254), in Santa Maria in Vallicella, dove i Redentore ritrae il prototipo di Raffaello nella *Trasfigurazione* e s'aderge sulla cerchia ondeggiante delle figure estasiate, senza che esse formino al vittorioso della morte il piedistallo, voluto dal pittore. Si erge, dal loro insieme affaticato, pesante, controbilanciato, il Cristo enorme, in un alone giallo acceso da rossicci riflessi, imbarocchito dalle volute del manto verde-cilestre e dal gesto della sinistra, che si tende quasi a cercar equilibrio nello spazio, stando in quella positura con un piede sollevato.

L'amore alla verticale, che si mostra in questo quadro dove Cristo è come l'asse della composizione, si sviluppa nella *Circoncisione* della chiesa del Gesù a Roma (fig. 255), ove lo sfondo

Fig. 252 — Roma, S. Caterina dei Funari.
Girolamo Muziano: *La Deposizione.*
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

di paese è steso fra stipiti, e le figure, come pilastri, s'elevano chiuse in un ambiente corso da linee parallele, da quelle dei gradi, dei quadrelli del pavimento, dell'altare, del parapetto. In tale schema rettilineo, tutta la composizione manca d'unità e perde vita; mostra l'impaccio d'un romaninesco, abituato all'onda

Fig. 253 — Parigi, Museo del Louvre.
Girolamo Muziano: *L'incredulità di San Tommaso.*
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

del segno, nell'adattarsi alla visione architettonica dell'arte romana, nel soggiacere all'influsso di Sebastiano del Piombo. In quel sistema di rette, verticali e orizzontali, le figure s'allontanan dal centro, si addensano ai lati, e il Bimbo sopra un cuscino è visto come in posizione prospettica dal basso in alto, per non deviare dal corso delle linee che regolano la scena. La regola disgiunge le forme; e il paese stesso, con una serie di colli rincorrentisi, e con la roccia su cui il consueto alberello stampa le foglie contro il cielo nuvoloso, sembra il sipario disteso del teatro,

Fig. 254 — Roma, S. Maria in Vallicella. Girolamo Muziano: *L'Ascensione.*
(Fot. Alinari)

che può servire per ogni rappresentazione. In tutta quella costrizione, il Muziano riesce solo a sfogarsi nel colorire i manti a larghi tratti, sfumando tenuemente le tinte, riflettendo chiarori d'oro sul manto dell'uomo in primo piano, luminosità lunari nel tenero verde d'un manto muliebre. Più tardi egli associerà gli elementi romani con le tendenze indigene, raggiungendo una bella unità compositiva fra i gruppi umani e lo svariato fondo di paese, nella *Consegna delle chiavi* (fig. 256), a Santa Maria degli Angeli in Roma. Gli atteggiamenti delle figure, tranne quello abbandonato di Cristo, fondati sul sistema statuario romano, son già accademici; ma nel profilo del Redentore è ricordo di tipi romanineschi, e il Romanino guida ancora la mano del pittore nello studio di rendere la sericità del mantello d'un apostolo, come il movimento delle nuvole strappate dal vento nel cielo di tempesta, sui ruderi coronati d'arbusti che si sfrangiano contro le livide nubi, sul classico tempietto, sull'avvallamento sprofondato ai piedi della catena di montagne. Lo spazio bene composto, racchiuso tra due colonne a sinistra, alte, sorpassanti la centina del quadro, e un pezzo di muraglione d'un edificio a destra, dan profondità alla scena, ove, attorno a Cristo e a San Pietro con un ginocchio a terra, si dispongono ad arco gli Apostoli. Ma mentre l'equilibrio tra le figure e l'ambiente grandioso, anche più grandioso per gli accenni delle grandi colonne e la fusione fra gli elementi antichi e i nuovi, si fa maggiore, il Muziano scema le sue forti qualità coloristiche, cadendo in crudezze di tinta.

Nella stessa chiesa romana è un altro quadro, dove, rappresentando *San Girolamo e San Romualdo* (fig. 257), il pittore di Brescia forma una delle sue maggiori composizioni romane. Il michelangiolismo, sentito traverso Sebastiano del Piombo, s'afferma nelle figure di San Girolamo, di San Romualdo e de' suoi monaci, che pur fanno parte del vasto scenario compiuto da Paolo Brill, e compongono con esso unità architettonica.

Ancor tipica dell'ultima maniera di Girolamo è la *Pentecoste*, nella Stanza dei Paramenti in Vaticano (fig. 258); ma il restauro

Fig. 255 — Roma, Chiesa del Gesù. Girolamo Muziano: *Circoncisione*.
(Per cortesia del Senatore Ugo da Como).

ne ha così alterato i colori che solo si può considerare il meccanico schema messo a guida di una farragine di personaggi schiavi a leggi di simmetria.

Il pittore aveva guardato alla *Disputa del Sacramento* di Raffaello, ma popolando, moltiplicando, assiepando figure, tolse ogni respiro di spazio, male pensando che la grandiosità potesse nascere dall'affollamento, l'effetto dal risonar del numero. Dal Quattrocento in poi, la scena della *Pentecoste* mostrava la Vergine elevata sul coro degli Apostoli; e solo qualche maestro, come l'Angelico, aveva fatto giungere alla porta dell'emiciclo qualche rappresentante dei popoli della terra. Qui par che, rotti, superati gli ostacoli, s'ingurgiti la fiumana di gente accorsa allo scoppiar dei razzi, al cader delle fiammelle. Al coro sacro che sente piover la grazia celeste, arder sul capo la fiammella dello Spirito Santo, succede il rumore della folla orante, sorpresa, incantata. Il coro della Vergine e degli Apostoli, chiuso nella contemplazione di Dio, si muta in coro universale.

Il mondo romano aggrandì così la concezione compositiva del Muziano; lo condusse alla teatralità. Il « giovane dei Paesi » aveva portato un po' di frescura nel solleone dell'arte romana cinquecentesca; ma presto i suoi paesi si fecero, per la commistione di rovine e di tempietti, più scenografici. Profondi, sui cieli temporaleschi, apparvero prima che i fiamminghi diffondessero l'amore al paesaggio in sè, e soddisfecero all'ambiente romano, che voleva lontani, immensi gli sfondi; Pieter Breughel, nel suo viaggio in Italia, studiò, copiò disegni del Muziano, e Paolo Brill, nel compiere il paese del quadro con *San Girolamo e San Romualdo* a Santa Maria degli Angeli, seguì con devota cura le tracce del maestro. Carel van Mander, che soggiornò a Roma nel biennio 1575-1576, loda il Muziano per la grandiosità sicura e splendente del paesaggio, per la disposizione delle distanze, per la piacevolezza e beltà dei tronchi, dei rami e delle fronde degli alberi e dei prediletti castagneti.

Come già Sebastiano del Piombo, il Muziano cercò un compromesso tra l'arte veneta e la romana; ma eran più pure le

fonti a cui Sebastiano ricorse, e la sua fusione riuscì più equilibrata e più netta. Il Muziano andò verso le forme statuarie;

Fig. 256 — Roma, Chiesa di S. Maria degli Angeli.
Girolamo Muziano: *Gesù consegna le chiavi a S. Pietro.*
(Fot. Alinari).

ne trasse il filo a piombo per le sue, abituate alle curve romaninesche, disegnandole, da allora, impalate. Quell'ossessione del verticalismo gl'impedì di scorciare figure, di muoverle liberamente,

Fig. 257 — Roma, S. Maria degli Angeli.
Girolamo Muziano: *S. Girolamo e S. Romualdo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 258 — Roma, Galleria Vaticana. Girolamo Muziano: *La Pentecoste.*
(Fot. Sansaini).

d'aggrupparle con facilità. Appena, verso la fine della vita, a Santa Maria degli Angeli, il compromesso avviene, e le immagini stanche degli eremiti che visitano San Girolamo rappresentan la fine dello sforzo pittorico del Muziano. Onorato alla pari degli Zuccheri, fu, come Federico, fondatore dell'Accademia di San Luca, alla quale legò parte del suo, presenti al testamento i discepoli, primo tra tutti Cesare Nebbia, orvietano, che molto speditamente lavorò, senza che più, nell'anima delle sue pitture, fosse, come in Girolamo Muziano, aria di Brescia, aria di Venezia.[1]

---

[1] Catalogo delle Opere:
Acquafredda (Brescia), Chiesa della Disciplina: *Assunta.*
Bergamo, Pinacoteca, Raccolta Lochis: *S. Girolamo.*
Bologna, Pinacoteca: *S. Girolamo.*
Dijon, Museo: *Resurrezione di Lazzaro.*
Dresda, Galleria Nazionale: *Sacra Famiglia.*
— — *San Francesco col Crocifisso.*
Firenze, Galleria degli Uffizi: *Ritratto d'uomo.*
Fontainebleau: *Resurrezione di Lazzaro.*
Frascati, Chiesa dei Cappuccini: *Crocifisso, S. Francesco che riceve le stigmate.*
Leonessa, Chiesa di S. Pietro: *Assunta.*
Loreto, Museo della S. Casa: *S. Zaccaria e S. Gioacchino.*
Madrid, Escuriale *Resurrezione della figlia di Giairo.*
Napoli, Pinacoteca del Museo: *S. Francesco.*
Orvieto, Museo dell'Opera: *Resurrezione di Lazzaro.*
— — *Cattura di Cristo.*
— — *Flagellazione di Cristo.*
— — *Incoronazione di spine.*
— — *Incontro con la Veronica.*
— Chiesa di S. Francesco: *S. Gerolamo nel deserto.*
— Chiesa di S. Maria: *Storie di Cristo; Profeti e Santi.*
Parigi, Louvre: *Incredulità di S. Tommaso.*
— — *Resurrezione di Lazzaro.* (.opia)
Parma, Galleria: *San Girolamo.*
Reims, Cattedrale: *Cristo lava i piedi agli Apostoli.*
Roma, Chiesa di S. Agostino: *S. Apollonia* (1560-65 c.).
— Chiesa di S. Caterina dei Funari: *Cristo morto* e *Storie del Redentore.*
— — *L'Adultera; Santi e Profeti* (con aiuti).
— Chiesa di S. Caterina della Ruota: *Angeli e Profeti.*
— — *Fuga in Egitto.*
— Chiesa dei Cappuccini: *S. Francesco riceve le stigmate.*
— Chiesa del Gesù: *La Circoncisione.*
— Chiesa di S. Giuseppe alla Lungara: *Deposizione dalla Croce.*
— Chiesa di S. Maria d'Aracoeli: *Trasfigurazione; S. Paolo; S. Matteo.*
— Chiesa di S. Maria degli Angeli: *S. Girolamo e altri Santi.*
— — *Consegna delle chiavi.*
— Chiesa di S. Maria ai Monti: *Adorazione de' Pastori.*
— Chiesa di S. Maria sopra Minerva: *Evangelisti e Angeli.*
— — Cappella Gabrielli: *Adorazione de' Magi; Discesa della Croce; Ascensione; Pentecoste* (affreschi).
— Chiesa di S. Maria in Vallicella: *Ascensione.*

Roma, Chiesa di S. Maria Traspontina in Borgo: *Concezione.*
— Chiesa di S. Luigi de' Francesi: *S. Nicola.*
— Chiesa di S. Martino ai Monti: *S. Alberto.*
— Chiesa dei Ss. Cosma e Damiano: *S. Francesco.*
— Chiesa di S. Pietro in Vaticano, Cappella Gregoriana: Musaici.
— Galleria Colonna: *S. Francesco.*
— Galleria Doria: *S. Girolamo.*
— Galleria Spada: *S. Girolamo.*
— Palazzo Vaticano, Galleria delle Carte Geografiche: Stucchi e affreschi.
— — Sala dei Paramenti: *Discesa dello Spirito Santo.*
— Galleria: *Resurrezione di Lazzaro.*
— Palazzo Corsini, Sale dell'Accademia dei Lincei: *San Girolamo.*
Stoccolma, S. Pietro: *S. Girolamo.*
Tivoli, Villa d'Este: Affreschi decorativi.
Venezia, R. Galleria: *La Madonna di Belluno.*

JACOPO LIGOZZI.

1547 — Nasce in Verona, circa quest'anno, Jacopo Ligozzi, figlio di un Giovanni Ermanno, pittore.

1575 — È a Firenze, pittore di Francesco I granduca.

1579 — Data della tela con l'*Adorazione de' Magi* nella Galleria Pitti.

1591 — Data delle due tele con la *Crocifissione* e la *Deposizione*, nel Museo Civico di Volterra, e dell'altra in Palazzo Vecchio di Firenze, rappresentante gli *Ambasciatori fiorentini davanti a Bonifazio VIII*.

1596 — Data della pala con la *Visitazione*, nel Duomo di Lucca.

1598 — Data della *Natività della Vergine*, in Monte Oliveto Maggiore.

1602 — Data della pala con l'*Assunzione della Vergine*, nella chiesa di San Fedele a Poppi, e della *Giuditta*, nella Galleria Pitti.

1604 — Data delle tele con scene della *Storia dell'ordine di Santo Stefano*, nella chiesa dei Cavalieri a Pisa.

1619, 1 giugno — Il Consiglio dei dodici di Verona delibera che si diano a Jacopo Ligozzi 100 ducati, « ad computum operis picturæ per eum facti pro ornamento salæ consilii huius civitatis... ».

1622 — Data del *San Giovanni in Patmos*, nella Pinacoteca d'Empoli.

1626, 26 marzo — Muore in Firenze Jacopo Ligozzi.[1]

---

[1] Bibliografia su Jacopo Ligozzi: RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit. (ed. Hadeln); DAL POZZO, *Le Vite*, cit.; G. GARGANI, *J. L.*, Firenze, 1869; H. VOSS, *Die Malerei d. Spätren.*, cit.; *Madonna Verona*, V, 1911; O. H. GIGLIOLI, *Jacopo Ligozzi disegnatore e pittore di piante e di animali*, in *Dedalo*, 1924; IDEM, *Un quadro di J. L. ritrovato*, in *Bollettino d'Arte*, XXVI, serie III, n. 1.

* * *

Dal 1575, Jacopo Ligozzi lavora in toscana, pittore alla Corte dei Granduchi, e gradatamente si va formando nella sua terra d'adozione una maniera fondata sul compromesso tra le forme della decadenza veneta e quelle del tardo manierismo fiorentino. Ancor dominato dal Veronese egli si presenta nel *Martirio di Santa Dorotea,* sopra un altare della chiesa di San Francesco a Pescia (fig. 259). La composizione a V, leggiera e sparsa, la posa della Santa e il suo diafano e caldo pallore, il suo manto biancargento rabescato d'oro, sono altrettante manifestazioni di un'educazione di Jacopo Ligozzi da Paolo Caliari. Appena le sagome affilate delle gentildonne in primo piano s'improntano ai moduli fiorentini del bronzinesco Alessandro Allori, in questa pittura dove il gusto cromatico si mantiene vivissimo nelle vesti grigio argento della fanciullina col giocattolo, nelle altre della gentildonna vista in profilo sfuggente, tinte di un giallo delicato e tenue, con ombre rossigne, nel riso di scacchi biancargento tra il verde di un'altra veste muliebre. Il Veronese trapiantato in Toscana sente stretti i legami con la sua terra nativa: e par che i ricordi di Verona s'affollino, anche quelli di Verona pisanelliana nel disegno poligonale di una groppa di cavallo bianco, che ha il suo prototipo in Sant'Anastasia, nell'affresco del *Cavaliere San Giorgio.*

Stretto alle forme venete è ancora il Ligozzi nella *Deposizione di Cristo* del Museo Civico di San Gemignano (fig. 260), firmata e datata 1591, ma qui un'altra è la fonte, fuor di Verona e di Paolo, e chiaramente veneziana. Il modulo delle forme è largo; intenso il risalto plastico delle figure sbalzate da un fondo tenebroso, vitree le luci, di lontana origine tintorettesca, specialmente nei veli della Vergine e della pia donna in piedi: tutti caratteri che si spiegano con il ricordo dell'arte del Palma Giovine[1] unito ad impressioni recenti di opere vedute a Siena e nella

[1] Anche nell'*Adorazione de' Magi,* nelle Gallerie di Firenze, firmata e datata 1579, la più antica opera datata del pittor veronese, il colore smorzato da ombre livide è palmesco.

stessa San Gemignano. La Madonna che s'abbatte tra le braccia di una Maria ricorda gli svenimenti sentimentalistici del Sodoma, e nei barbagli di luce incandescenti che affilano i volti e sfaldano le vesti di queste due figure, può scorgersi l'impressione destata nel maestro veneto dalle pitture del Beccafumi e dei barocceschi senesi, quali il Vanni e Ventura Salimbeni. Una reminiscenza di forme senesi è anche nelle due belle figure di monaci, scavate dall'ombra e sagomate da luci metalliche, e nella sfaldata levigatezza dei sai. Il fluido luminoso che bagna la figura china del giovane sostenitore di Cristo rammenta piuttosto il Baroccio che la pittura veneta, ed è una bella rivelazione della virtuosità pittorica del Ligozzi. Le due fonti, veneziana e senese, si fondono, nel quadro, in un insieme omogeneo e ricco di colore.

Nella *Storia del ritrovamento della Croce*, sopra un altare della chiesa di Santa croce a Firenze (fig. 261), il modulo pieno e rotondo delle figure di questa *Deposizione* si rivede in un insieme trasformato da morbidezze vellutate di tessuti, da un'atmosfera d'ombra che avvolge le figure, sbalzate in quel quadro da un fondo tenebroso. Gli schemi formali di Alessandro Allori appaiono ispessiti, arrotondati, appesantiti per densità d'impasto, in quest'opera, che, fondata essa stessa su elementi fiorentini misti agli originari veneti, aiutò il fiorire, in Firenze, di tutta una schiera d'artisti che dell'ombra e della luce si valsero per ragioni pittoriche e sentimentali, come il Passignano, l'Empoli, il Cigoli, e che amarono, come l'Empoli, la vellutata corposità dei tessuti. Il *Ritrovamento della Croce* è forse l'opera maggiore del Ligozzi, intensa di vita pittorica nelle carni di un morbido e caldo pallore, nelle stoffe corpose, tra cui primeggia la casacca dell'uomo con la croce, di un giallo aurato e greve, non immemore dei Bassano, ma disteso e assodato da luce con voluttà secentesca. Soprattutto si afferma la virtù pittorica del maestro nel paese sfioccato e lieve, e nella figura di chierico che si forma delle sue ombre e delle sue luci brumose. Qualche ricordo di Paolo persiste in questa lirica impressione di paesaggio toscano, specialmente

Fig. 259 — Pescia, Chiesa di S. Francesco.
Jacopo Ligozzi: *Martirio di S. Dorotea.*
(Fototeca Italiana, Firenze).

nel motivo delle frondi e del tronco, stampati in ombra sul chiaror del cielo, e anche nel velo di Sant'Elena, tessuto di luci argentine. Il gruppo di cipressi e di altre piante attorno, condotto

Fig. 260 — San Gemignano, Museo Civico. Jacopo Ligozzi: *Deposizione.* (Fot. Alinari).

come a sfumino, si disegna sul fioco ceruleo dei monti con leggerezza ideale. Fantastica è anche la mole oscura della croce, che, tronca dalla cornice, par s'innalzi sconfinata sul cielo biancheggiante.

Dipinto, con simile morbidezza e densità d'impasto, il *Ritratto del Granduca Francesco* in Palazzo Pitti (fig. 262), sul fondo di un greve tendaggio di velluto, Jacopo Ligozzi, nella

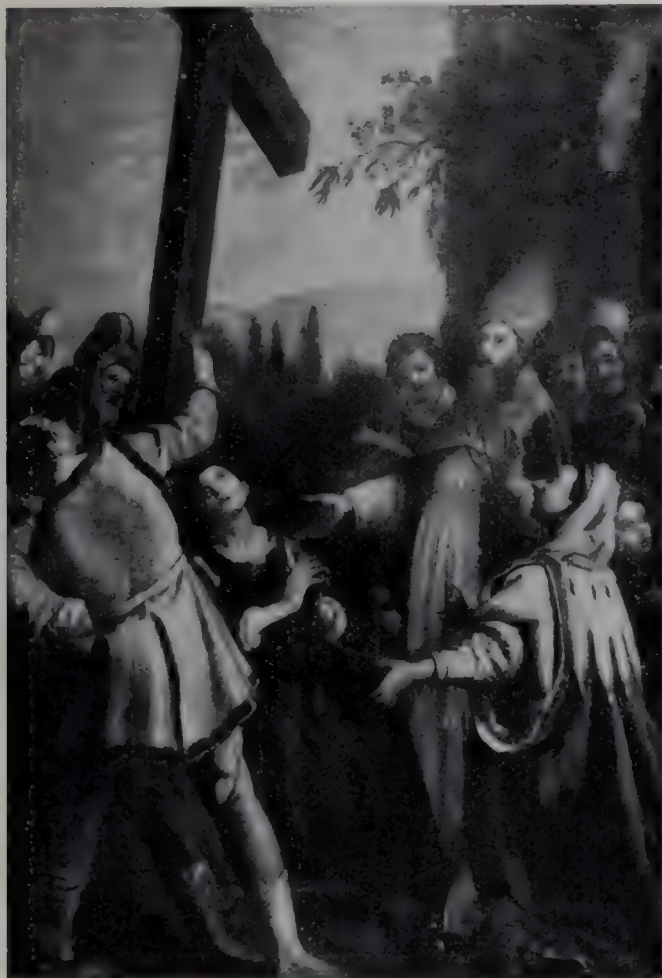



Fig. 261 — Firenze, Chiesa di Santa Croce.
Jacopo Ligozzi: *Ritrovamento della Croce.*
(Fot. Brogi).

Visitazione della Cattedrale di Lucca (fig. 263), del 1596, lascia sempre più scorgere lo studio di approssimarsi alla tradizione toscana. Le sue figure di gentildonne son manichini torniti entro i moduli di Alessandro Allori; toscana è l'architettura della scena, e anche la distribuzione dell'ombra e della luce, subordinata al

concetto di definizione spaziale. L'eclettismo del pittore va estendendosi: Maria e le due dame del seguito di Elisabetta sono plasmate su moduli fiorentini, mentre nella figura della vecchia

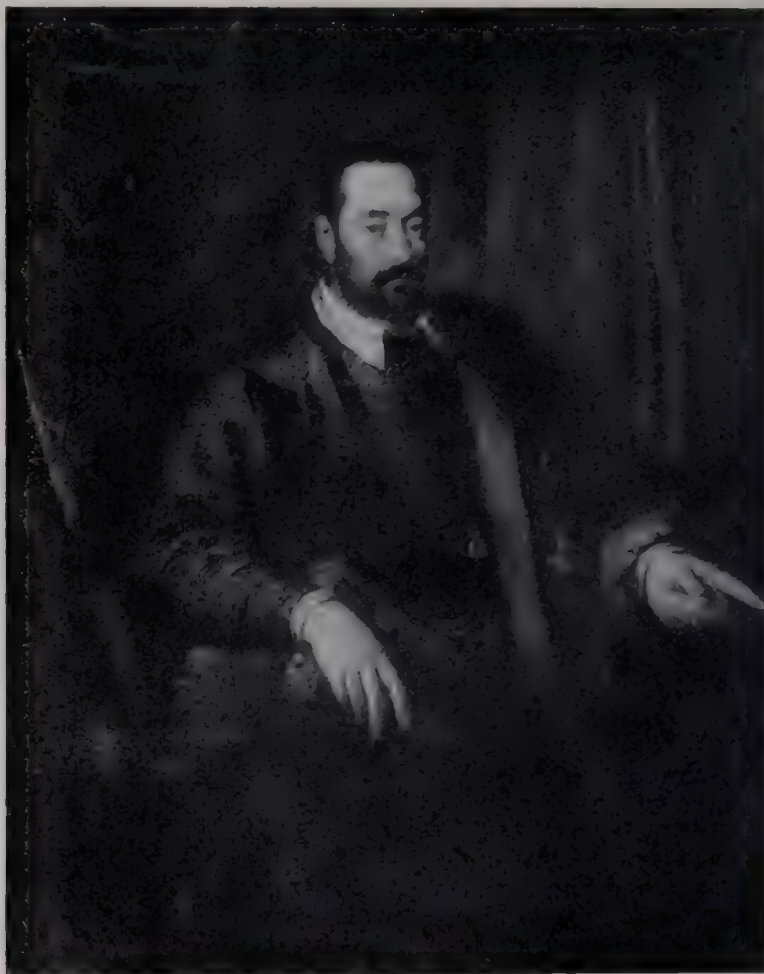



Fig. 262 — Firenze, Palazzo Pitti.
Jacopo Ligozzi: *Ritratto del granduca Francesco.*
(Fot. Alinari).

Santa si scorgon tracce d'influsso baroccesco senese, e nel fanciullino col cesto, attillato e translucido, e più nella macchietta di servo tra lume e ombra sulla soglia di una porta abbacinata, il Beccafumi torna a suggerire motivi pittorici al maestro veronese. In tutta la composizione si scorge la fatica, l'adattamento mec-

Fig. 263 — Lucca, Cattedrale. Jacopo Ligozzi: *La Visitazione.* (Fot. Alinari).

canico a forme non sentite: nella distribuzione della luce piovente dall'alto lungo due diagonali parallele, come negli atteggiamenti delle dame e del ragazzetto; ma torna il ricordo dei filtrati riflessi veronesiani nella canefora; e il gruppo dello storpio e del fanciullo mendico par quasi un presagio di Seicento sivigliano.

Le forme pesanti e legnose del quadro di Lucca e i curiosi storcimenti di collo nelle figure fanciullesche, come per vezzo contorte, riappaiono nel quadro di Santa Maria Novella rappresentante la *Resurrezione di un fanciullo per opera di San Raimondo* (fig. 264). Nè mancano ricordi raffaelleschi del tempo della *Trasfigurazione,* ad esempio nella madre orante presso il Santo, e nel padre del piccolo morto. Il pittore si dà gran fatica a far parlare la folla, a cercar mossette artificiose, come l'intreccio studiato di dita nelle mani congiunte della madre, e l'arco, di veronesiana pretesa, del fanciullino in veste di raso trinciato, che incrocia il braccio col braccio della donna in angolo a destra. Più non si riconosce, quasi, il motivo paolesco, di cui le due figure, slegate nonostante l'abbraccio, han smarrita l'elegante armonia.

L'affinità di alcuni motivi e il modulo delle forme avvicinano al quadro di Santa Maria Novella la *Circoncisione di Gesù* nella chiesa di Sant'Anastasio a Lucca, che è tuttavia superiore per la precisa definizione spaziale, l'ariosità della scena, il nitor delle superfici seriche, tra limpide luci. Lieve s'innalza, con sottigliezza di timido quattrocento brunelleschiano, la volticella a vela dietro la folla elevata da due gradi: tre larghe finestre apron telari di luce nella nudità delle pareti disadorne, e solo il ricco candelabro pendente dal soffitto al modo veneto e una colonna maculata al limite della cappella arricchiscono l'umile bellezza di un interno ridotto a pura espressione di spazio e di luce. Davanti a quello sfondo arioso si adunano le immagini variopinte presso al gruppo del Sacerdote e di San Giuseppe col fanciullino; e nel collocarle attorno a quel centro il pittore ha seguito tutto un calcolo di bilanciamenti e di simmetrie. Ne risulta una composizione ordinata, limpida, un po' fredda, come lo scenario,

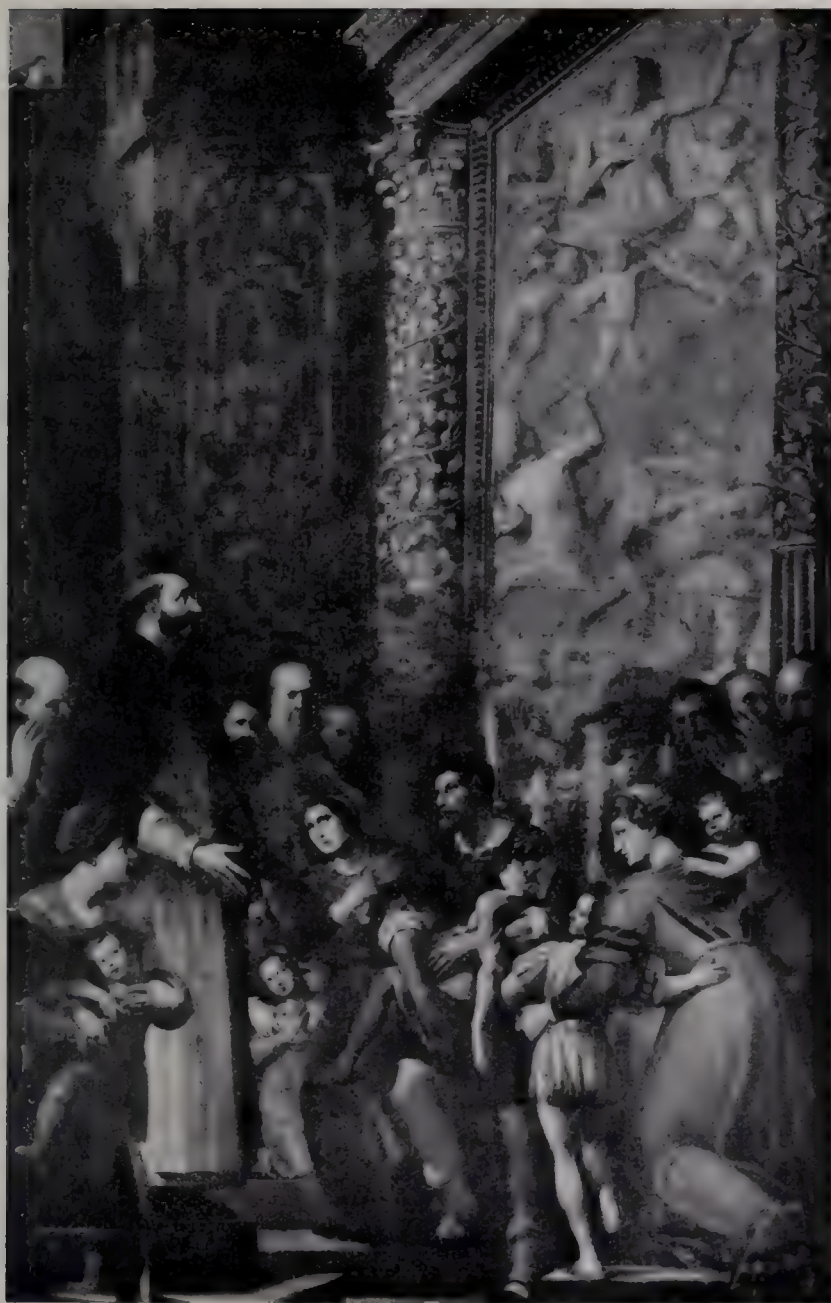



Fig. 264 — Firenze, Santa Maria Novella.
Jacopo Ligozzi: *Miracolo di S. Raimondo.*
(Fot. Alinari).

precisa come il modellato delle immagini tornite, su cui la luce s'alterna con l'ombra in gradazioni calcolate e leggiere. Nel lembo del drappo di velluto, che si plasma sui gradi, come nel quieto profilo di Maria, può scorgersi l'impressione dall'arte primitiva di Fra' Bartolomeo; ma l'istinto pittorico del Veneto sopravvive nella sericità dei riflessi, nel soffio leggiero dell'ombre, nella ricchezza dei velluti, anche nel taglio di spigolo d'alcune figure. Il paggetto che reca il vassoio, con la veste a larghe orlature gialloro, e soprattutto lo svelto gentiluomo a sinistra, col volto in ombra sotto uno smagliante casco di piume, s'insinuano come un'evocazione di romanineschi capricci in questa nitida pittura, tra le più meditate e accurate del maestro Veronese.

Nel 1600, nell'affresco dell'ex-convento di Ognissanti, ove si vede *Innocenzo III confermar l'ordine dei Francescani* (fig. 265), il Ligozzi ricorre al motivo raffaellesco delle pompose colonne tortili, foggiate sul tipo « colonna santa » di San Pietro. Troppo a ridosso della Corte Pontificia vengon le due del fondo, di pessimo gusto, ma le due esterne, tronche a metà dalla cornice, formano sontuosa inquadratura alla scena. Il pittore ha impostato l'effetto della composizione sul contrasto fra il gruppo quasi selvaggio dei frati, come brulla scogliera contro un cielo a rosee marezzature, e il gruppo soprelevato del pontefice e dei magnati che l'attorniano. Più umili, più maceri, sembrano fra quella pompa i monaci dominati da San Francesco: uno di essi, chino con gli occhi a terra, rammenta i tipi del Signorelli, un altro, di profilo, aguzzo e irto, par uscito dalle grotte di una moderna Tebaide. Qualcosa di arcaistico è nei contorni secchi delle figure della corte pontificia, nelle ombre che marcan gli zigomi, nelle dure barbe a spazzola, dipinte con cura del particolare quasi quattrocentesca. Sono tra essi acuti ritratti, come il personaggio presso il papa, dal viso torbido e il cranio deforme, e l'azzimato prelatino contro la colonna. La tradizione decorativa di Paolo e lo stilismo dei Maestri fiorentini si fondono nel motivo ornamentale della guardia nobile addossata alla colonna, con il suo slancio di arrotolato vessillo.

Dell'ampiezza di forme propria al primo periodo fiorentino di Jacopo Ligozzi non è più traccia nell'*Apparizione della Vergine a San Francesco,* della Galleria Pitti (fig. 266). La Madonna, con l'inarticolata bamboletta di Gesù tra le braccia, appare tra l'ombra delle nubi e dell'albero, sopra lo sfondo luminoso del-

Fig. 265 — Firenze, Chiostro d'Ognissanti.
Jacopo Ligozzi: particolare dell'affresco raffigurante *Innocenzo III che conferma l'Ordine dei Francescani.*
(Fot. Alinari).

l'alone, come davanti all'apertura di una grotta; e il Santo, inginocchiato sulla riva di un fiume, tese le mani supplici, volge lo sguardo a una mira diversa da quella dell'apparizione. Una larga toppa fa bella mostra di sè sul dorso del monaco, a dimostrazione, forse più che di un gretto senso veristico, di un'intenzione pittorica che sarà letizia del Seicento, dal Guercino a Luca Giordano. Delicati cherubini, di origine veronesiana ormai quasi indistinta, galleggiano sull'orlo delle nubi; e il paese, descritto con minuzia grafica come i punti delle cuciture nel saio e attorno

alla toppa del Santo, mostra l'orientamento verso gli esemplari fiamminghi, non ignoti ai maestri fiorentini, dal Bronzino al Poccetti. Le foglie del grande albero, fioca reminiscenza veronesiana, si stampano sul nimbo di luce; e il brano di paese che si stende, minuziosamente descritto, davanti all'inginocchiata figura del Santo, prossima alle forme del Cigoli, si anima di un vivido senso del pittoresco nella varietà delle acque, dei colli, delle scogliere, come veduti traverso l'umido chiarore d'uno squarcio di luce nel cielo brumoso.

La serietà pittorica e la forza di modellato impresse dal Ligozzi nella figura di San Francesco protesa verso il Bambino con trepide mani, non si ritrovano in un quadro che di quest'opera è una stanca replica con varianti, e cioè nell'*Apparizione della Vergine a San Domenico*, della Galleria di Lucca (fig. 267), dove la figura del Santo par modellata in cartapecora, con le ammaccature del visetto vizzo e la compostezza accademica della posa. Il modellato cretaceo del San Francesco di Firenze si assottiglia e si svuota; il porger tremulo della figura si trasforma in posa di statuaria pretesa; al fiammeo vacillar delle mani lambite da luce succede l'aridità del gesto retorico: dal Seicento, che fa una contenuta e grave apparizione nel San Francesco, il Ligozzi torna a un compassato e arcaistico manierismo. In Lucca, egli ha veduto la grande pala di Fra Bartolomeo, ora nella Pinacoteca, e altre opere di quel maestro, e ne ha tratto non solo il motivo del libro di preghiere col giglio, ma anche la posa statuaria, il gesto retorico del Santo, la bianchezza maiolicata del camice a pieghe composte e silenziose. Ma il pittore non ha compreso il modello, che lo priva delle sue native qualità, allontanandolo dalla predilezione per i tessuti compatti e vellutati, e, nel paesaggio, dalla varietà pittoresca degli elementi colti in un attimo d'illuminazione instabile e combattuta. Con minuzia pedante e, potrebbe dirsi, fotografica, che rammenta alcuni dei più meticolosi acquarelli *scientifici* del Ligozzi[1], sono descritti,

---

[1] È nota la serie di disegni e di acquarelli a colore tratti da piante, fiori, animali, divisa tra la biblioteca dell'Università di Bologna e la Galleria degli Uffizi. Solo in alcuni

Fig. 266 — Firenze, Galleria Pitti.
Jacopo Ligozzi: *Apparizione a San Francesco della Vergine in gloria.*
(Fot. Alinari).

nel quadro di Lucca, i particolari del grande albero a sinistra e le filigranate luci di un paesaggio disciplinato da guide verticali come la figura del Santo. Sembra che il Ligozzi imiti con miniaturistica finezza un brano paesistico di Breughel dai Velluti, in questa visione fissa, e come specchiata, di colli arborati, di acque e di case. Il convenzionalismo dilaga: il colore s'inaridisce, le figure si ritagliano sulla chiara bruma del fondo, e la Vergine, col suo gesto declamatorio e la corona di cartapesta, figurerebbe assai bene, in istucco policromo, sopra un altare di chiesa campagnola. Eppure questo dipinto di falsa e frigida maniera ebbe fortuna tra i Fiorentini: lo vide certo l'Empoli prima di comporre, con robuste varianti, in un suo quadro di secondaria importanza, per la chiesa di San Felice ad Empoli, l'*Apparizione della Vergine ai Santi Pietro Martire e Giacinto*.

Il particolare del giglio col libriccino si ritrova nella miglior composizione di questa serie dedicata alla *Vergine concetta*, e cioè nel quadro del convento di San Domenico a Fiesole, ove San Giacinto in ginocchio contempla il gruppo divino. Qui il fondo di paese è sostituito da una nicchia a centina, di mirabile semplicità toscana, sormontata da un catino a capricciosa conchiglia, che turba alquanto l'aulica stesura delle superfici architettoniche, ma serve d'appoggio al gruppo sospeso della Vergine incoronata e dei cherubi altalenanti tra la mezzaluna simbolica e i flutti azzurri del manto di Maria. La disadorna semplicità della nicchia richiama il quadro della *Circoncisione* a Lucca, come l'equilibrio mirabile che regola gli ondeggiamenti e le inclinazioni del saio monacale attorno la ben modellata immagine del Santo, ove torna ad apparire il riflesso del fervor domenicano di Fra Bartolomeo. Come alla *Circoncisione*, Jacopo Ligozzi ha prodigato a quest'opera tutte le sue cure: fine è il disegno delle mani, precisa l'architettura dell'ampia immagine e della

---

tra essi, liberandosi dalla preoccupazione scientifica, dall'analisi troppo scrupolosa, il Ligozzi riesce ad esprimere un'istintiva comprensione della vita degli esseri e a dar gli esempi più belli che in questo campo l'arte del Cinquecento abbia lasciato; in tutti è un gusto vivace di colore.

Fig. 267 — Lucca, Pinacoteca.
Jacopo Ligozzi: *Apparizione della Vergine a San Domenico.*
(Fot. Alinari).

nicchia, calcolato il rapporto tra i vuoti e i pieni, tranquillo il ritmo delle masse, contenuto l'effetto di colore. Anzi, la mancanza della colonna maculata e la riduzione delle figure meglio consentono di gustare il sottil gioco di decolorazione dei marmi e delle stoffe nei passaggi tra luce e ombra, e la sobria armonia cromatica tra la figura bianca e grigia di San Domenico e il diafano chiaroscuro dei marmi. Il candore più vivo si raccoglie nello stelo di gigli, in cui il maestro veronese rende, come poche volte nella serie accurata dei suoi acquarelli, il palpitante sbocciar dei fiori.

Varcato il 1600, l'arte di Jacopo Ligozzi sempre più s'immiserisce, sino a cadere nel grottesco involontario con il tronfio manichino di Giuditta che libra la spada su Oloferne, nel quadro del 1602 alla Galleria Pitti. Il donnone turgido sul fondo tenebroso fa una parodia dell'eroico con il suo gesto d'automa. Oloferne tende e allunga il collo nel sonno come per meglio offrirlo alla spada, e la sua testa, obliqua sul cuscino, par già staccata dal tronco; dietro, nell'ombra, è una servente, il cui modello — quanto lontano! — è nelle eroiche Giuditte del Mantegna. Anche i colori escono duri e striduli dal fondo nero.

Cos` vagando di ricordo in ricordo, d'impressione in impressione, tra false eleganze e accademiche freddezze, il pittore giunse al 1618 circa, quando dipinse, per l'Aula del Maggior Consiglio nel Palazzo provinciale di Verona, la vasta tela raffigurante la *Presentazione delle bandiere e delle chiavi al Doge Michele Steno* (fig. 268). Nello studio di comporre il quadro storico, Jacopo Ligozzi qui anticipa l'accademia Ottocentesca. Se alcuni dei Senatori seduti sugli scanni di fianco al doge richiamano i ritratti del Palma Giovane, la maggior parte dei personaggi son di maniera. Tutta la cura del pittore si volge a rompere l'uniformità della rassegna, disponendo angolarmente il trono fra le schiere dei Senatori e il corteo dei Veronesi vestiti di raso bianco, con mantelli listati d'oro. Un'eco di Paolo si sente in tutti quei rasi, in quelle luci argentine, dominanti nel quadro; ma le stonature non mancano: ad esempio tra l'azzurro e l'argento di due perso-

Fig. 268 — Verona, Sala del Maggior Consiglio. Jacopo Ligozzi: *Consegna delle chiavi e delle bandiere al Doge Michele Steno.* (Fot. Alinari).

naggi in angolo a destra e il rosso di un altro. Le luci sul tappeto del trono sono indicate con grafia miniaturistica, come i ricami dei broccati e le marezzature delle sete. Le superfici, che diventan nebulose nella Madonna correggesca, in alto fra i Santi Marco e Zeno, son lisce, polite, tirate a lucido, in questo saggio di quadro storico del 1618, rispecchiante un'arte ristretta d'orizzonti, antiquata, scarsa di sensibilità. Il pittore che con i suoi esordi in Toscana aveva contribuito, sia pure in piccola parte, al sorgere di una visione artistica diversamente orientata da quella del manierismo fiorentino, tornato in patria ricade nell'accademia. I suoi collaboratori nella decorazione della sala del Maggior Consiglio, Orlando Flacco, Bernardino India, Sante Creara, mirano all'effetto decorativo squillante, imponente e magari sfacciato. Jacopo Ligozzi, tornato a Verona con i ricordi del tardo manierismo fiorentino, introduce in quello sfoggio, in quell'intemperanza, un frigido e compassato ordinamento di scena. Qualche forte ritratto nella schiera dei Senatori, quali il vecchio dalla testa di falco sul margine a destra, e l'altro di profilo, che al centro della stessa schiera si erge in maestà, quasi si perdono nell'insieme cartaceo, ove non è più traccia della larghezza pittorica propria al maestro che aveva dipinto il *Ritrovamento della Croce.* [1]

---

[1] Dell'omonimo veronese Giovanni Ermanno Ligozzi, che lavorò fra il 1572 e l'88, e morì prima del 1605, rimangono dipinti in Verona, nella chiesa degli Angioli e nell'Oratorio di San Giovanni, ove sono di lui tre composizioni, una delle quali firmata e datata 1588. Un suo dipinto, nell'oratorio di Valverde, reca la data del 1583, un altro, il *Trionfo d'Emilio Paolo,* quella del 1572. Nella pala d'altare della chiesa di Sant'Eufemia, con la *Trinità e i Santi Pietro, Agostino, Luigi e Antonio Abate*, G. E. Ligozzi ricorda Domenico Brusasorci, mentre imita grossolanamente Paolo nel gruppo della *Trinità fra angioli.* È pittore di ben scarsa abilità, caratteristico per il taglio goffo delle figure. Nè meglio si presenta nel quadro della chiesa dei Santi Apostoli, firmato e datato 1573.

Questo insignificante pittore, che non sappiamo se fosse parente di Jacopo, ebbe un figlio, Francesco, autore di un affresco nella chiesa di Santa Maria della Levata in Bologna.

Catalogo delle opere di Jacopo Ligozzi:

Berlino, Museo Federico: *Ritratto di giovane donna.*

Bibbiena, Chiesa dei Santi Ippolito e Donato: *Lo sposalizio mistico di Santa Caterina.*

— Santa Maria del Sasso: *La Natività della Vergine.*

Empoli, Pinacoteca: *San Giovanni nell'isola di Patmos* (1622).

Fiesole, San Domenico: *L'apparizione della Vergine a San Giacinto.*

Firenze, SS. Annunziata: *La Pietà.*

— Santa Croce: *Il Martirio di San Lorenzo.*

Firenze, San Giovannino degli Scolopi: Affreschi con *Storie del Vangelo.*
— — *Il sogno di Giacobbe.*
— — *La caduta di Lucifero.*
— — Sagrestia: *L'apoteosi di San Guglielmo.*
— Santa Maria Novella: *San Raimondo risuscita un fanciullo.*
— — Sagrestia: *La conversione di San Paolo.*
— Galleria Pitti: *Giuditta.*
— — *L'apparizione della Vergine con il Bambino a San Francesco.*
— — *L'Adorazione de' Magi.*
— Galleria degli Uffizi: *La Fortuna.*
— Chiesa di Ognissanti: *San Diego guarisce i malati.*
— — 15 lunette con storie della *Vita di San Francesco.*
— Palazzo Vecchio: *Cosimo I viene incoronato granduca.*
— — *Gli ambasciatori fiorentini dinnanzi a Bonifacio VIII.*
Livorno, Duomo: *L'apoteosi di Santa Giulia.*
Lucca, Duomo: *La Visitazione* (1596).
— Sant'Anastasio: *La Presentazione al Tempio.*
— San Giovanni: *Il Battesimo.*
— Pinacoteca: *La Vergine appare a San Domenico.*
— Palazzo Mazzarosa: *L'apoteosi del nome di Gesù.*
Modena, San Bartolomeo: *L'Annunciazione.*
Monte Oliveto Maggiore: *La natività della Vergine* (1598).
Montughi, Chiesa dei Cappuccini: Due scene della *Vita di San Francesco.*
Pescia, San Francesco: *Martirio di Santa Dorotea.*
Piazza, Priorato di Sant'Andrea: *Martirio di Sant'Agata.*
Pisa, Chiesa dei Cavalieri: *Storie dell'ordine di Santo Stefano.*
— San Martino: *La Maddalena in penitenza.*
Pistoia, San Bartolomeo in Pantano: *San Frediano.*
Pontremoli, Chiesa dei Cappuccini: *La Vergine con il Bambino e Santi.*
Poppi, San Fedele: *L'Assunzione della Vergine e Santi* (1602).
— San Marco: *La Resurrezione di Lazzaro.*
Ravenna, Accademia: *Il martirio dei Santi quattro Coronati.*
San Gemignano, Museo Civico: *La Crocifissione* (1591).
— — *La Deposizione* (1591).
Santa Maria a Massa, Chiesa: *La Vergine e Santi.*
Verona, Sant'Eufemia: *La SS. Trinità e quattro Santi.*
— San Luca: *Il ritrovamento della Croce.*
— SS. Trinità: *La Natività.*
— Palazzo del Consiglio: *Le chiavi di Verona vengono consegnate al Doge.*
— Casa Canossa: Affreschi.
— Casa Guarienti: *Il Trionfo di Paolo Emilio* (affresco).
— Casa Fumagalli: *Carlo V e Clemente VII* (affresco).

V.

DIFFUSIONE DELLE FORME DEI PRIMI SEGUACI DI LEONARDO E D'ALTRI MAESTRI DELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO IN LOMBARDIA E IN PIEMONTE.

I.

MANIERISTI LOMBARDI DIFFONDITORI DELLE FORME DEI PRIMI SEGUACI DI LEONARDO E DEI CREMONESI CAMPI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Decadenza della maniera di Bernardino Luini nell'imitazione che di essa diedero i figli Aurelio, Giovanni Pietro ed Evangelista. - Infiltrazioni romane nell'opera di questi maestri e di Pietro Gnocchi, scolaro di Aurelio. - Strascichi di forme leonardesche nella maniera di Francesco Vicentini, Carlo Urbini da Crema e Coriolano Malagavazzo, imitatori dei Campi. - Lo studio delle caricature di Leonardo e dell'incisione tedesca nelle " invenzioni grottesche " di Giuseppe Arcimboldi. - CATALOGO DELLE OPERE.

AURELIO E GIO. PIETRO LUINI.

1530 — Aurelio Luini, terzogenito di Bernardino, nasce in questo anno, come si ricorda nell'atto di morte e nell'epigrafe funeraria, dove si legge che morì nel 1593, a 63 anni.

1555, 6 maggio — Si assume l'incarico, insieme col fratello Giovanni Pietro, di decorare, nella chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore di Milano, la cappella dedicata « alla felice memoria de la Signora Chontessa Bergamina, con un christo che resuscita, la madalena che trova il nostro signore vestito da ortolano, e il nostro signore da pelegrino con doi apostoli quando andò in emaus » (BELTRAMI).

1564, ottobre — « Nell'ottobre del 1564, fra i nomi dei pittori proposti per dipinger le ante d'organo della Cattedrale di Milano, figura negli annali un *Maurilius Luino*, che altri non poteva essere se non l'Aurelio (BELTRAMI).

1567 — Aurelio e Giovanni Pietro Luini dipingono nel Santuario di Saronno la fronte dell'arco d'accesso al presbiterio.

1574 — Interviene col fratello alla convenzione del pittore G. Pietro Mariani con l'Abbazia di Chiaravalle per un'ancona d'altare (BELTRAMI).

1578, agosto — Lavori di decorazione eseguiti dai due fratelli nella chiesa di Vigano certosino in questo stesso anno (BELTRAMI).

1581 — Stima la pittura di Bernardino Campi in San Colombano (BELTRAMI).

1581 — In quest'anno Aurelio e Gio. Pietro hanno decorato l'Oratorio del Pio Luogo di S. Corona nella sua nuova sede in Casa Rabia a Piazza S. Sepolcro in Milano, copiando la scena della *Coronazione di spine* con i ritratti di dodici deputati del pio istituto, che Bernardino Luini aveva dipinto nel 1521-1522 per il vecchio Oratorio di S. Corona (BELTRAMI).

1590 — « Aurelio Luini, chiamato nei documenti *Aurelius Lupinus*, si trova ancora proposto per la decorazione delle ante dell'altro organo nuovo nella Cattedrale di Milano, in concorrenza con Camillo Procaccino e Ambrogio Figino, ai quali fu data la commissione » (BELTRAMI).

1592, 20 novembre — « Lovino Aurelio pittore riceve scudi 25 d'oro da L. 6 per scudo, che fanno L. 150 imperiali, a buon conto delle pitture della vita et morte di S. Ambrogio nella cappella di S. Giov. Battista nell'Ufficio del Tribunale dei XII di Provvisione » (BELTRAMI).

1593, 29 marzo — « Lovini Aurelio riceve un altro acconto di scudi 30 d'oro che sono L. 180 imperiali » (BELTRAMI).

1593, 1 giugno — « Aurelio, infermo, scrive di aver finito di dipingere la volta della cappella del Tribunale dei XII di Provvisione; la pittura ammontava a scudi 170 e fu saldata in 140 » (BELTRAMI).

1593, 6 agosto — Aurelio Luini muore nella sua abitazione in Porta Vercellina.[1]

---

[1] Bibliografia sui fratelli Aurelio, Gio. Pietro ed Evangelista Luini, e su altri pittori lombardi qui citati: LOMAZZO GIOVANNI PAOLO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, in Milano, MDLXXXV, pp. 171, 228, 360, 683; ID., *Rime*, in Milano l'anno 1587, pp. 100, 105, 106, 113, 219; ID., *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590, pp. 55, 149, 163; MORIGIA PAOLO, *La nobiltà di Milano*, Milano, 1595, libro V, p. 278; TORRE

* * *

La degenerazione della maniera luinesca si diffonde in Milano con l'opera di Aurelio Luini e del suo collaboratore Giovanni Pietro[1], figli del celebrato decoratore di chiese lombarde. Nel *Battesimo di Cristo*, a San Maurizio (fig. 269), che è tra le cose migliori di Aurelio e le più aderenti alla maniera paterna, appar logora la forma di Bernardino, diluito il colore. San Giovanni, in ombra, gonfio e molle, s'affloscia piegando il ginocchio, mentre l'arricciolato Cristo è ridotto a un bassorilievo tenue di latta colorata. Il gruppo degli angioli, e specialmente la figura in primo piano, col bianco drappo sul braccio e riccioli biondo chiari, son copie fedeli da Bernardino, mentre dal lato opposto, dietro il Battista, il neofita che si tende nella fatica di mettersi il calzare

---

Carlo, *Il ritratto di Milano*, ivi, 1674, pp. 125, 132, 137, 149, 157, 204, 225, 240, 246, 323, 393, 410; Parrino Niccolò, *L'abecedario pittorico*, Napoli, 1734, pp. 78, 92; Latuada Serviliano, *Descrizione di Milano*, ivi, 1737-1738, vol. I, pp. 120, 291; vol. II, p. 91; vol. III, pp. 167-168, 315-316; vol. IV, pp. 48, 73, 92, 459; vol. V, pp. 25, 34, 76; Sormani Nicolò, *De' passeggi storico-topografico-critici nella Città, indi nelle Diocesi di Milano*, ivi, 1751-1752, giornata terza, p. 40; Id., *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura*, Firenze 1769-1776, vol. III, p. 37; supplem. parte I; col. 136, parte II, col. 1649; Bartoli Francesco, *Notizie delle pitture, sculture ed architetture... d'Italia*, Venezia, Antonio Savioli, 1776-1777, vol. I, pp. 145, 151, 153, 156, 171, 182, 203. 205, 219, 221, 221-222; vol. III, p. 87; Bianconi Carlo, *Nuova Guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre, e Profane Antichità Milanesi*, in Milano, MDCCLXXXVII; Lanzi Luigi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-1796, vol. II, parte I, pp. 429-430; Borrani Bartolomeo, *Il forestiere in Milano ossia Guida alle cose rare antiche e moderne della città di Milano suo Circondario e Territorio*, Milano, 1808, pp. 50, 83, 94, 98, 135; Ticozzi Stefano, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al* 1800, Milano, 1818, vol. I, pp. 325-326. Nell'ediz. del 1830-1833, Milano, vol. II, pp. 357-358; Id., *L'indicatore pittorico di Milano*, ivi, 1821-?, pp. 33, 45, 49; Gandini Francesco, *Viaggi in Italia*, Cremona, Luigi de Micheli, 1833-1836, vol. III, parte I, pp. 109, 153, 159, 167, 192, 198; Cantù Cesare, *Pitture e Gallerie*, nel vol. *Milano e il suo territorio*, Milano, 1844, t. II, pp. 254-255; Petti Alessandro, *Guida pittorica*, Napoli, 1855, p. 85; Malvezzi Luigi, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milano, 1882, pp. 198-199; Forcella Vincenzo, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, Milano, Tip. Bartolotti di Giuseppe Prato, 1890, vol III, p. 431, n. 565; Beltrami Luca, *Luini, Materiale di studio*, Milano, 1911; Verga Ettore, *Luini Aurelio*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.*, begründet von U. Thieme und F. Becker, Leipzig, 1929, vol. XXIII, p. 458.

[1] L'opera di Giovan Pietro Luini si confonde con quella del fratello, di cui fu sempre collaboratore. L'attribuzione ad Evangelista dell'*Annunciazione* a Brera manca di fondamento. Il Lomazzo lo presenta nel trattato come pittore di fregi ornamentali: « in cotali ravvolgimenti di carta, scartozzi, scudi, epitaffi, grotteschi, festoni et simili, sono stati ingegnosi e capricciosi Gio. Battista Bergamo et Evangelista Louini, fratello di Aurelio, che in queste parti e in altre è raro ».

è riduzione meschina dai disegni di Michelangiolo per la *Battaglia di Cascina*. Notevole è il paese, di stampo luinesco, esempio di panoramica veduta lombarda, vario di edifici, colli, acque, e di

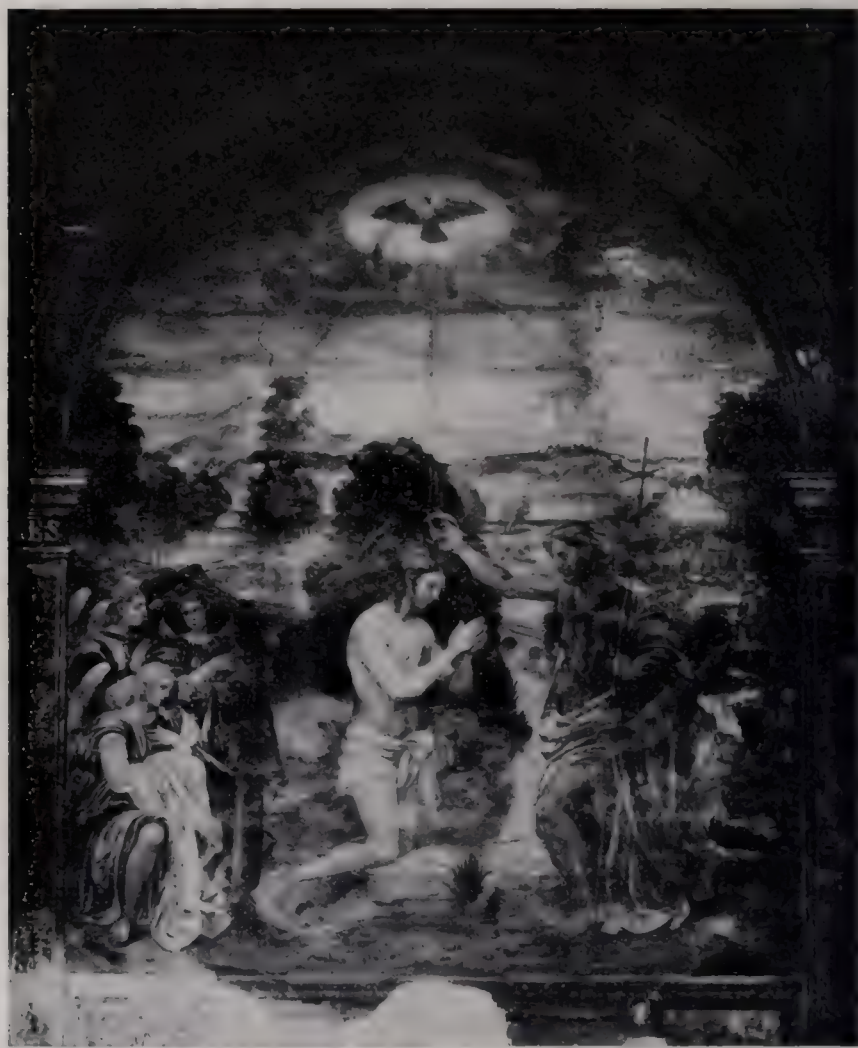



Fig. 269 — Milano, Chiesa di S. Maurizio. Aurelio Luini: il *Battesimo di Cristo*. (Fot. Croci).

ombre mutevoli sull'arborata pianura, ingenuo nella meticolosa interpretazione grafica dei particolari, ma privo delle fresche velature che avvolgono i paesaggi di Bernardino.

Torna ad apparire l'accurato Aurelio nel *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Lorenzo a Milano (fig. 270), ove le forme di Bernardino si ripresentan lisce come in una sacra oleografia, e tutto è tirato a lucido: il Cristo, gli angioli con testoline a pera ben adorne di riccioli, i monti di cartone grigio chiaro e grigio scuro. Non più stretto agli esempi paterni, Aurelio qui tenta di evocare forme romano-fiorentine nel Cristo modellato, non senza statuaria pretesa, in roseo stucco; ma appena si riconosce l'intento michelangiolistico nel fusto ristretto e come inguantato, nei lineamenti dolciastri, nella posa inerte e impacciata dell'accademica figura. Riappare negli angioli la mascheretta leggiadra di Bernardino, ma anche alle lisce superfici è venuta meno la sensibilità pittorica dello sfumato; e sullo scenario posticcio, di lucido cartone, i personaggi della sacra scena son manichini agghindati, translucidi sotto le distese vernici, insignificanti comparse dell'Accademia lombarda.

Poco mostra di aver progredito il superficiale pittore nelle ultime opere, ad esempio nelle figure dei Santi Mauro e Placido, Giustina e Scolastica, su pilastri della chiesa di San Sempliciano, eseguite nel 1588. Vi si scorge lo studio di modellar sulle forme le vesti delle due Sante; ma le forme sono di legno, e le pieghe che sopra si stampano son grosse, tutte addentramenti e budella. Nel fregio si vedon putti ignudi, che riflettono la grazia di un vecchio motivo ornamentale lombardo: figli alquanto degeneri di Bernardino Luini.

Nelle opere, come il *Battesimo di San Lorenzo*, dipinte senza l'aiuto dello sciatto mestierante Giovan Pietro, Aurelio Luini mostra tutta la sua diligenza da verniciatore di manichini azzimati, adorni di leggiadri trucioletti biondi, di belle mani affilate, tirati a lucido nelle carni senza un'ammaccatura, senza una piega. Le deviazioni dalla sua opera di plagiario dell'arte paterna verso un michelangiolismo truccato e imbellettato mettono in rilievo soltanto l'invincibile superficialità della sua maniera. Quanto più egli tenta ingrandirlo, tanto più si restringe l'orizzonte di questo rappresentante del manierismo lombardo

Fig. 270 — Milano, Chiesa di San Lorenzo. Aurelio Luini: il *Battesimo di Cristo*.
(Fot. Croci).

d'origine leonardesca, di tutti forse il peggiore. Delle delicate immagini paterne Aurelio Luini serbò solo il fondo dolciastro.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Dresda, Gabinetto delle Stampe: *Cristo legato alla colonna* (disegno).

Firenze, Galleria Pitti: *Ritratto di donna* a mezza figura.

— Galleria degli Uffizi, n. 204: *La V rgine col Bambino fra S. Anna, S. Margherita e la Maddalena.*

Milano, Duomo: *S. Tecla.*

— S. Barnaba: *Cristo morto.*

— S. Caterina alla Chiusa: *Adorazione de' Magi.*

— — Due nicchie a fresco con *S. Andrea e S. Bartolomeo.*

— S. Francesco: *Storia di Cristo*, in collaborazione col fratello Evangelista.

— — *Moltiplicazione dei pani* (ricordata dal LATTUADA).

— — Nel Refettorio: Quadro con la rappresentazione del *Convito evangelico*, a cui parteciparono deboli, sordi e zoppi.

— S. Lorenzo: *Cristo in croce* nella Cappella di S. Chirico.

— S. Maria Maddalena al Cerchio: *Cristo in croce.*

— S. Maurizio: Affreschi nella Cappella Bergamini, eseguita nel 1555 in collaborazione col fratello Gian Pietro.

— — *Cristo catturato nell'orto; Cristo condotto davanti ad Erode; La Flagellazione; Cristo levato dalla croce; La Cena*, dipinti intorno alla porta che conduceva al Monastero.

— — *I Magi; il Battesimo di Cristo; la Cena in casa del Fariseo*, nella chiesa posteriore, sulla parete trasversa, in alto (datati 1556, 1 febbraio).

— S. Pietro in Campo Lodigiano: Tela ora perduta.

— S. Sempliciano: *Santi e Sante* sopra i pilastri della chiesa.

— — Il MALVEZZI (199) scrive invece che Aurelio eseguì «i laterali della cappella 1ª a destra, come pure in faccia una bella *Deposizione di Cristo*».

— S. Tommaso in Terra Amara: *Cristo appare alla Maddalena* (il MONGERI attribuisce questo quadro ad Antonio Campi).

— S. Vincenzo delle Monache: Affreschi intorno alla chiesa con *Storie di S. Vincenzo* e con *Scene della Passione.*

— Oratorio del Pio Luogo di S. Corona nella sua nuova sede: *Coronazione di spine*, copia dell'affresco analogo di Bernardino Luini nell'antico Oratorio del Pio Istituto.

— Antico Oratorio di S. Corona: Affresco decorativo sulla facciata.

— Oratorio di S. Rocco (demolito): Tre affreschi raffiguranti la *Pietà col Cristo fra la Vergine e S. Giovanni, S. Rocco e S. Sebastiano con angeli offrenti loro le palme del martirio*, affreschi che ora si trovano presso la chiesa della SS. Trinità.

— Pio Luogo della Misericordia: Grande affresco con la scena della *Distribuzione dell'elemosina ai poveri*, affresco ora perduto, già sulla porta di questa casa.

— — *Cristo in croce con la Vergine e S. G ovanni* sull'altare della cappella di questo Istituto.

— Galleria dell'Arcivescovado: *Cristo morto con la Vergine, due angeli e due altre figure.*

— Museo del Castello Sforzesco: *S. Vincenzo; Gesù cade sotto la croce, S. Lorenzo; la Deposizione nel sepolcro*, affreschi segnati coi nn. 437, 438, 440, 442, tutti prov. dalla chiesa di S. Vincenzo alle Monache.

— Coll. Melzi: *Testa di donna*, data dubitativamente ad Aurelio, e *Madonna col Bambino e S. Giovanni.*

— Coll. Vallardi (già): *S. Serafina in atto di pregare innanzi a un Cristo.*

Roma, Coll. Fesch: *Gesù nel giardino degli olivi*, giudicato di maniera di Aurelio.

Saronno, Santuario: Decorazione dell'arco d'accesso al presbiterio, in collaborazione col fratello Giovanni Pietro.

Tortona, Cattedrale: Tavola con la *Vergine e i Ss. Sebastiano e Rocco.*

Vigano Certosino, Chiesa: Affreschi decorativi in collaborazione col fratello Gio. Pietro.

PIETRO GNOCCHI [1].

Scolaro di Aurelio Luini fu Pietro Gnocchi, che nella chiesa di Sant'Angelo dipinse a fresco la *Pesca miracolosa* (fig. 271) e la *Vocazione di San Pietro*. Compose a fatica grandi scene, studiandosi d'inserirvi moduli raffaelleschi, come può vedersi nella *Pesca miracolosa*. Il gigantismo della scuola romana gonfia il torace di San Pietro e tende i muscoli dell'atletico pescatore barbato; da un arcangelo di Raffaello par tratta la chioma al vento del

Fig. 271 — Milano, Chiesa di Sant'Angelo.
Pietro Gnocchi: la *Pesca miracolosa*.
(Fot. Croci).

[1] Di questo pittore si annoverano un'*Annunciazione* nella parrocchiale di Albiolo, in quel di Como (1579); il *Martirio di Santo Stefano* a San Martino in Morbegno (1591); le pitture non più esistenti di San Magno di Legnano (1603).

giovane rematore, col sorridente visetto di bambola: anche le stoffe, rigide, si placcano sul nudo ligneo del vecchio gigante e rivestono come di una corazza il torso imbottito di San Pietro. Sembra che le figure si slarghino e si agitino in tutti i sensi per riempire lo spazio e adattarsi ai canoni grandiosi del manierismo romano. La tavolozza luinesca presta al pittore i colori, che si acutizzano in qualche nota, ad esempio nel verde cangiante in gialletto della veste di un giovane pescatore e nel viola crudo di quella dello sperticato pescatore che solleva la rete. Con fioche pennellate di verdino, di roseo, di violetto, lo scolaro d'Aurelio si studia di riprodurre le impressioni paesistiche di Bernardino Luini. [1]

---

[1] Dalla scuola leonardesca uscì anche Francesco Vicentini, secondo la tradizione scolaro del Borgognone e del Bernazzano, che nella chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie si mantenne fedele alla maniera dei leonardeschi di Lombardia, studiandosi d'imitare la leggerezza cromatica di Bernardino Luini.

CARLO URBINI DA CREMA[1].

Anche il cremasco Carlo Urbini risale, nel dipingere il *Congedo di Cristo dalla Madre*, per la chiesa di San Celso a Milano (fig. 272), ai modelli delicati e accarezzati di Bernardino Luini, come può vedersi specialmente nella figura della Madonna; ma ad un tempo trae da Bernardino Campi i lineamenti tirati, assottigliati, le stoffe sottili, con tenui venature di pieghe, le superfici forbite, lucenti.

Il taglio dei volti è affilato, il colore fuso come appunto nella maniera di Bernardino: il rosso della veste di Maria s'illividisce; par estinguersi come le forze della vita, come il movimento della mano rigida. Sentimentale è il linguaggio del colore esangue, delle luci fioche, elegiache nell'ombra invadente.

Le figure si adunano in un buio interno: tre apostoli a destra, due donne a sinistra, fan da comparse, da riempitivi dello spazio. Uno degli Apostoli, di stampo chiaramente luinesco, raffaelleggia nella posa; due altri, torbidi nell'ombra, parlan tra loro; una delle pie donne prega, sogguardando, l'altra sospira e piange con gli occhi al cielo, in posa patetica. Il Cristo stesso, inginocchiato davanti alla Madre, è una dolcigna immagine chiesastica. Tutto il tremore della scena d'addio si raccoglie nel gruppo della Vergine e della donna che l'accompagna.

Tra le due quinte di figure allampanate, lustre e cartacee, il gruppo si raccoglie in una sola curva armoniosa: la luce precisa il nobile profilo luinesco della Madonna, dà lustri di maiolica ai tessuti sottili delle vesti, appiattisce la mano come irrigidita da gelo nel gesto della benedizione. Nell'ombra piega la

---

[1] Del pittore Carlo Urbini da Crema, che il LANZI ritiene aiuto di Bernardino Campi, è ignoto l'anno di nascita e quello di morte. L'unica data nota della sua vita è quella del 1585, nel quale anno il pittore faceva testamento.

Bibliografia su Carlo Urbini da Crema: LOMAZZO GIO. PAOLO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*. Nell'ediz. di Roma, Saverio Del Monte, 1844, vol II, p. 200, 308 (e n. ivi); ID., *Rime*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1587, p. 230; C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, ed. Hadeln, Berlino, 1914; LANZI, *Storia pittorica*, Milano, 1825.

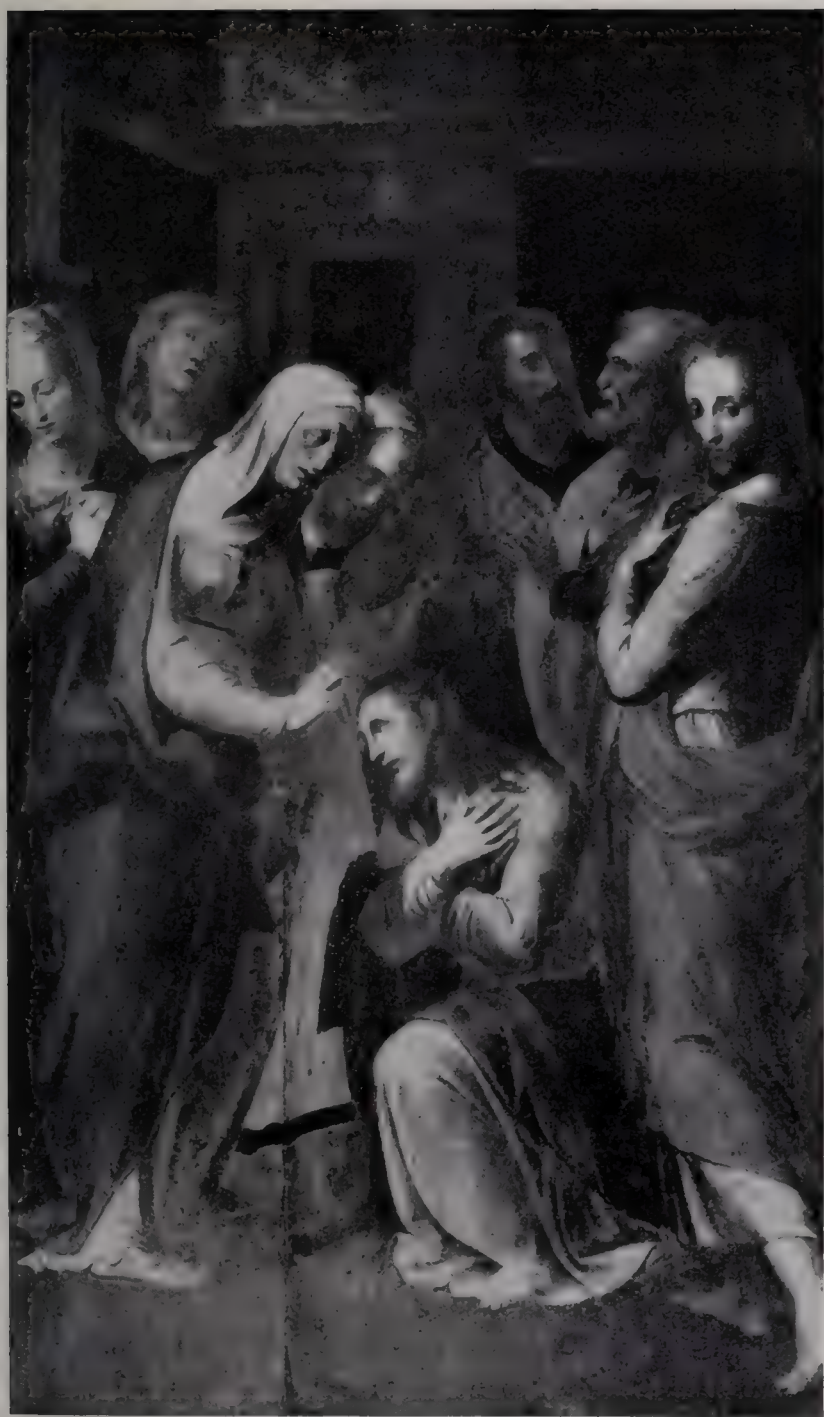



Fig. 272 — Milano, S. Celso. Carlo Urbini: *Addio di Cristo alla Madre.*
(Fot. Croci).

testa della pia donna che sostiene la madre, e par che in quell'ombra, tagliata da luci corrusche, si rispecchi l'angoscia materna. Ma il bel gruppo è soffocato dai manichini che l'attorniano, esempi accarezzati e vacui dell'Accademia leonardesca in Lombardia.

La derivazione di Carlo Urbini dai Campi si scorge anche negli affreschi sulla volta della cappella di S. Giacomo in Sant'Eustorgio e della campata di nave che le sta dinnanzi, con figure inguantate, allungate alla maniera di quel maestro, in un'intonazione chiara e leggiera ove abbonda il rosa luinesco.

Molto lavorò nelle chiese di Milano Carlo Urbini, che nelle ante d'organo in Santa Maria della Passione diede un esempio stucchevole di accademismo lombardo con le affollate e pretensiose composizioni del *Cristo flagellato* e dell'*Ecce Homo*. Tutti i motivi più comuni e più logori della tradizione manieristica lombarda vi si ritrovano: figure dinoccolate, contrapposti di posa studiati, superfici fumeggiate e vitrose. Nell'*Ecce Homo* la gradinata scompare in un caos di personaggi dondolanti, parati alla classica, tra un confuso ciarpame di stoffe multicolori. [1]

---

1 Catalogo delle opere:
Crema, Palazzo Pretorio: *Vittoria di Renzo de' Ceri sulle armi sforzesche e spagnuole.*
— Santa Maria Rotonda della Croce: *Flagellazione* (RIDOLFI).
— Sant'Agostino: *Deposizione* (RIDOLFI).
— — *Eterno in gloria* (RIDOLFI).
Milano, San Lorenzo: Affreschi nella cappella di Sant'Aquilino.
— Santa Maria presso San Celso: *Il Redentore si congeda dalla Madre.*
— Santa Maria della Passione: Ante d'organo con la *Flagellazione*, l'*Ecce Homo*, l'*Incoronazione della Vergine.*

CORIOLANO MALAGAVAZZO [1].

Tra i rappresentanti del manierismo diffuso in Lombardia dai tardi seguaci di Leonardo è Coriolano Malagavazzo, che ha firmato col suo prenome una pala d'altare nella chiesa di Santa Maria delle Grazie (fig. 273), con la *Vergine tra i Santi Domenico e Lorenzo* sopra un fondo di paese chiaro, velato, silenzioso. Un baldacchino di velluto, disteso in alto a festone, un albero che stampa le foglie immobili come di lastra metallica sulle acque e sul cielo, incorniciano quella veduta sottilmente definita in ogni suo particolare traverso la bruma che attenua profili e colori. Immobile è il paese privo di aria; e lo stesso atteggiamento della Vergine, che indietreggia tra le due impalate figure di San Domenico e di Santo Stefano, non riesce a sottrarsi alla fissità di tutta la scena. Il moto accennato dal ginocchio e dalla testa di Maria con la posa di sghembo, e da un piedino di Gesù, puntellato e come aggrappato al grembo materno, subito s'arresta fra le due quinte immobili. Il ricordo della Vergine delle Rocce ancor può intravvedersi nello studio di preparare, al gruppo sacro, col velluto della cortina e con l'albero, una specie di grotta aperta nel fondo; e più si determina nel piede di Maria che esce dalla sua guaina di stoffe e posa sull'erba di un piedistallo di roccia, e anche nel virgulto d'edera e nelle altre foglie che s'increspano ai suoi piedi; ma le figure ingigantite per riflesso della moda romana, le pieghe sulla gamba della Vergine, a rigidi costoloni senza più traccia di tremolio leonardesco, lo squadrato corpo del Bambino, smorzano le impronte vinciane. Come il bergamasco Salmeggia, Coriolano Malagavazzo par veda Leonardo piuttosto che direttamente o per imitazione dai suoi diretti se-

---

[1] Di questo pittore cremonese si conosce solo la data 1570, segnata sulla tela con l'*Annunciazione*, nella Collegiata di Arena oltre Po. I vecchi storici cremonesi lo dicono scolaro ed aiuto di Bernardino Campi. (Cfr. ZAIST, *Notizie istoriche dei pittori cremonesi*, Cremona, 1762; GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori cremonesi*, Cremona, 1827; SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona, 1872; MONGERI, *L'arte in Milano*, Milano, 1872.

Fig. 273 — Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie.
Coriolano Malagavazzo: Pala d'altare.
(Fot. Croci).

guaci, traverso la maniera dei cremonesi Campi, da cui chiaramente derivano i tipi, soprattutto quello di San Domenico precisato dall'ombra.

Anche la sperticata immagine di Santo Stefano, con le pezze della dalmatica a larghi fregi materialmente disegnati, lascia intravvedere un vago influsso romaninesco traverso i Campi, alterato per falsità di tinte.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Arena oltre Po (Pavia), Collegiata: *Annunciazione*, firmata Coriolanus Malagavazzius Cremon. f. 1570.

Cremona, Galleria Sommi Picenardi (già): *Madonna e Santi*, dalla chiesa di San Silvestro di Cremona.

Milano, Santa Maria delle Grazie: *Madonna e Santi*.

— Galleria Molinari (già): *Madonna, Santi e donatori*, firm. Coriolanus Malagavazzus cremonensis.

GIUSEPPE ARCIMBOLDI.

Noto come abile ritrattista e pittore di figure allegoriche, e anche di ritratti composti di fiori, frutta o animali, fu Giuseppe Arcimboldi [1], che trascorse ventisei anni della sua vita in Austria, al servizio degli Imperatori Massimiliano e Rodolfo [1]. Fu esaltato dai contemporanei, soprattutto per le sue strambe fantasie: l'enfatico incensatore Morigia gli è prodigo dei più sonanti aggettivi di lode, e il Lomazzo, nel Trattato della pittura, vanta « le sue invenzioni, e capricci nei quali egli è unico al mondo ». Capricci che consistevano nel comporre di fiori una *Flora*, di frutti un *Vertumno*, di particolari animalistici il *Ritratto del vice cancelliere Cesareo*. Per simili giochi va in visibilio il Lomazzo e lavorano i letterati a far madrigali-bisticcio.

Fra tante bislacche figurazioni, che han forse qualche lontana origine nelle caricature vinciane e una più prossima nell'incisione tedesca, non si può negare una stupefacente destrezza di mano e una fantasia pittorica d'eccezione nel mondo milanese contemporaneo, all'autore dell'*Allegoria dell'Inverno* nel Museo di Vienna (fig. 274). Il bizzarro maestro vi dà la stura alle sue più matte invenzioni. Da una stuoia che forma il mantello esce il collo composto da un tronco d'albero scortecciato, in cui le radici segnano il corso tortuoso delle arterie e delle vene; le nodosità la gonfiezza dei tendini e la curva del pomo d'Adamo.

I bitorzoli, le escrescenze, le ramificazioni del tronco, le irregolarità della corteccia, plasmano anche il profilo difforme, l'o-

---

[1] Nacque circa il 1530, morì nel luglio del 1593. Non si sa nulla dell'educazione di questo maestro, appartenente a famiglia patrizia milanese, pittore ufficiale alla Corte di Massimiliano e di Rodolfo d'Austria, insignito del titolo di Conte Palatino.

Bibliografia su Giuseppe Arcimboldi: Lomazzo Gio. Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura, ed architettura*. Nell'ediz. di Roma, Saverio del Monte, 1844, vol. II, pp. 199-200, 375; Id., *Rime*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1587, p. 328 (dove si apprende che Giuseppe Arcimboldi era figlio di Biagio); Nicodemi Giorgio, *V. O. Pittori minori liguri lombardi e piemontesi del seicento e del settecento*, Venezia, Stamperia Ed. Zanetti, 1931, pp. 157-159, 166, n. 7, oltre a ricordi alle pp. 153, 154, 161; Vedasi inoltre la bibliografia in *Kunstler-Lexicon* del Thieme-Becker.

recchio scontorto, il gran naso ricurvo; escon dalla fronte e dal cranio rami brulli che s'attorcigliano a formar berrettone. Altri ramoscelli mozzi forman bitorzoli al mento e sulla fronte; un

Fig. 274 — Vienna, Museo storico artistico. Giuseppe Arcimboldi: l'*Inverno*. (Fot. Wolfrum).

brulichio d'erbette, i peli della barba e dei capelli; una fungosità, il ghigno animalesco della bocca; sterpi, i ciuffi ispidi della barba. Divertito dal suo gioco sapiente e infantile, il pittore non

ha dimenticato d'ornare il berretto di quel ceffo vanesio con edere sottili e di fornirgli una vistosa cravatta con due limoni agganciati a un ramoscello. L'effetto che ne risulta è ad un tempo burlesco e macabro: le crepe, le squame della corteccia che si sgretola sul collo tumefatto e scarnificato, nelle guance infossate e rugose, nel gran naso sbucciato della bestiale fisionomia, rivelano a un tempo un penetrante osservatore della natura educato alla scuola di Leonardo, una mano di disegnatore abilissima, pronta a rendere il movimento della materia che si disgrega, crepita, si corrompe, una fantasia d'artista depravata e quasi diabolica. L'occhio viscido, che affonda tra le squame frangiate della scorza come fra ispide ciglia, ha uno sguardo ripugnante e porcino; una vita corrotta par formicoli su per il collo, nelle orecchie pelose, nelle ispide guance, come brulichio di vermi sopra un cadavere; e qualcosa nell'artefatta figura, composta come per un brutale scherzo, si riflette dalle maschere di tortura uscite dalla penna di Leonardo. Lo spirito tragicamente spietato del maestro si trasforma in macabra facezia nell'opera dello stravagante Arcimboldi, ma nessuno tra gli scolari diretti del Grande ebbe come questo suo tardo seguace la facoltà di sentire e di rendere il movimento delle molecole, l'interna struttura delle forme animate. E veramente la mano di Leonardo par abbia guidato quella del pittore a trasfondere nell'intreccio selvaggio dei rami sulla testa della bestiale figura un senso così spasmodico di vita, o a rendere lo stormir delle foglie d'edera nella carezza del vento e della luce. Altre opere compì questo bizzarro giocoliere dell'arte, per divertire con i suoi figurati bisticci la corte austriaca e il mondo artistico milanese, ma forse nessuna uguaglia questa caricatura dell'*Inverno* per senso pittorico espresso nel moto della linea concorde con quello della luce e dell'ombra.

Prossimo, tuttavia, di valore a questa bizzarra composizione è il così detto *Uomo fantastico* dell'Accademia Carrara (fig. 275), attribuito al Sodoma. È un quadro quasi monocromo, con vividi chiarimenti alla lombarda, carni di color legno sul fondo scuro

unito; la stoffa di uno scialle a scacchi e strisce bianchi e neri, sul gusto di Bartolomeo veneto, introduce nella composizione una nota pittoresca quasi violenta. La figura, a mezzo busto,

Fig. 275 — Bergamo, Accademia Carrara.
Giuseppe Arcimboldi: l' *Uomo fantastico.*
(Istituto Arti Grafiche, Bergamo).

è selvaggia, pazzesca, e porta sopra una spalla un uccello scheletrico, quasi simbolo di stregoneria. Sopra una cuffia d'un bianco ingiallito e osseo s'arruffa un'acconciatura scapigliata di foglie

e di fiori; ne sbucano ciocche guizzanti e come viscide, e viscido è l'occhio che guarda dalla fessura angusta delle palpebre. Tutta una vegetazione di peli ritorti e spinosi brulica sul petto, sul mento, sugli occhi della strana figura, da cui sembra scaturire il fremito stesso delle foglie irte e crepitanti. Come nell'*Inverno* di Vienna, non un particolare sfugge all'espressione di movimento, e potrebbe dirsi di fermentazione della materia: la manica accartocciata attorno al braccio legnoso e l'orlo della cuffia han guizzi metallici; i denti, irregolari nell'ombra della bocca, s'appuntano come sibilanti; le foglie s'accartocciano, i peli si torcono. Alla vita grottesca e macabra del vecchio uccellaccio umano partecipa il corvo con l'espressione di stregoneria del tondo occhio, del rostro affilato, del ciuffo di penne selvagge. L'effetto pittoresco del drappo bianco e nero s'accentua nelle strie gialle di luce, che il pennello rende a tocchi scheggiati e fibrosi sul petto e sulle ali dello strano volatile, con spavalda e sapiente scapigliatura. Ogni contorno, ogni tratto di luce, la febbrile rapidità del segno, la padronanza della forma, rivelano con certezza il talento caricaturale del maestro. Anche nella superficie del volto, in quella fronte bernoccoluta, come di legno che si gonfi e stia per spaccarsi, nei denti sgretolati, è la materia corrotta e formicolante di Giuseppe Arcimboldi.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Milano, Duomo: Vetrata con *Annunciazione e scene della vita di Santa Caterina d'Alessandria*, opera di Corrado Mochis su cartoni di Biagio e Giuseppe Arcimboldi (1549-57).

Graz, Landesbildergalerie: Testa fantastica.

Praga, Coll. Muller: *Il cuoco* e *Il cantiere.*

Vienna, Gall. dell'Accademia: *L'acqua; Il fuoco; L'inverno; L'estate*, 1563.

V.

DIFFUSIONE DELLE FORME DEI PRIMI SEGUACI DI LEONARDO E DI ALTRI MAESTRI DELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO IN LOMBARDIA E IN PIEMONTE.

2.

L'ACCADEMISMO IN LOMBARDIA

Gian Paolo Lomazzo, scolaro di Guadenzio Ferrari, ammiratore e imitatore di Leonardo, diffonde in Milano il gusto dei risalti statuari, delle forme macchinose, dell'enfasi retorica. - La ricerca di una grandiosità spinta all'eccesso e la sovrapposizione accademica del formalismo romano alla fluida grafia dei seguaci di Gaudenzio, si ritrovano nello scolaro di G. P. Lomazzo, Ambrogio Figino, che tuttavia ha una nota di personalità nel modellato incisivo dei lineamenti e nella brunitura delle superfici colorate. - La maniera enfatica del Lomazzo trova riflessi anche in Giuseppe Meda, architetto pittore, compagno del Figino e di Camillo Procaccini nella decorazione di ante per gli organi del Duomo milanese; ma egli si distingue dal suo conterraneo per gli elementi architettonici delle composizioni, e per qualche motivo correggesco che gli viene dal Procaccini.

GIAN PAOLO LOMAZZO.

Accanto ad Aurelio Luini lavorò nella chiesa di San Maurizio Gian Paolo Lomazzo [1], scolaro prima di Gaudenzio Ferrari, poi di G. B. della Cerva. Modi gaudenzieschi si ritrovano nella *Crocefissione* della raccolta dell'Ingegner Varchi a Piacenza (fig. 276), non solo nel delicato gruppo delle Marie tutto calligrafiche circonvoluzioni, ma anche nell'animazione pittoresca della scena affollata di cavalieri, di lanzi, di edifici, sotto un cielo a strie multicolori, in un popolaresco rumoreggiar d'effetti. Come i suoi maestri piemontesi, egli ha guardato alla pittura tedesca,

---

[1] Visse dal 1538 al 1600 circa. Studiò presso suo zio Gaudenzio Ferrari, poi presso G. B. della Cerva. A Roma vide Raffaello e Michelangelo. Copiò a fresco la *Cena* per il chiostro di S. Maria delle Grazie. A Piacenza dipinse, nel 1567, la *Cena quadrigesimale* nel refettorio del convento di Sant'Agostino; poi attese a vaste decorazioni a fresco e pale d'altare per le chiese milanesi. Deve il suo nome piuttosto all'opera di trattatista dell'arte che all'opera di pittore. Afferma il MORIGIA che diventò cieco nel fior dell'età.

di cui può scorgersi l'impressione nei contorti ladroni, nel gruppo caricaturale dei soldati, in altri motivi come lo scheletro del demone attorcigliato alla croce, e soprattutto nella composizione irta di figure e di edifici come nordica boscaglia, e nel minuto, insistente studio di alluminare i contorni delle cose[1].

Le forme son rigide, secche, incise da un segno duro di xilografo; i cavallucci sembrano balocchi di latta; le pieghe corron calligrafiche, alla maniera gaudenziesca, sulle figure del primo piano; la policromia vivida riflette un gusto campagnolo; e par che il pittore s'affanni a riempir tutti i vuoti, a sopprimer lo spazio, riportando la scena in superficie. La luce, che si estende sulle Marie e sui Crocifissi librati in alto sino a raggiungere il limite della finta arcata, si restringe in minutissimi tratteggi sulla folla e sugli edifici stipati nel fondo: metodo luministico che vien di Germania, e che in Piemonte si vede seguito nelle pitture di Defendente Ferrari e in quelle giovanili di Gaudenzio.

La data del 1567 si legge sopra una parete del refettorio del convento di Sant'Agostino a Piacenza, nella vasta composizione della *Cena quadrigesimale* (figg. 278-279), ove il Lomazzo mira a dar spettacolo con la folla variopinta, a sfoggiar abilità accademica, rilevando il nudo sotto le tese corazze di stoffa, e dove mette insieme, con sorprendente disinvoltura, in una confusa mescolanza, tipi vinciani, forme di stampo romano e accenti di realismo fiammingo. Le ombre intense, i contorni duri, la scarsa mobilità delle figure, rendon quasi irriconoscibili i plagi da Leonardo, che pur son frequenti; il paesaggio sembra ritagliato in

---

[1] Un esempio caratteristico del diffondersi in Lombardia della maniera tedescheggiante può vedersi nella chiesa della Passione a Milano, nel quadro (fig. 277) di Pietro da Bagnara, presso Imola, che nel 1537 lavorava a Padova e circa il 1550 eseguiva pitture in Ravenna. Quest'affollata *Crocefissione*, tutta in superficie, con smilze figurine a gruppi sparsi, è un curioso riflesso di qualche vivido modello svizzero tedesco, come può vedersi nell'irto goticismo della figuretta in primo piano, sul cavallo bianco, nel comandante impennacchiato, in pompa da torneo, negli spunti caricaturali, sparsi qua e là, nel carattere narrativo della scena, che tutto svolge in superfice il suo vivido intarsio cromatico. Di palese derivazione tedesca sono anche i contorni a curve spasmodiche della Maria nel gruppo in primo piano e la figura della pia donna che giunge le mani a perpendicolo sul capo, verso il fondo, a destra. Il quadro, notevole per un vivace senso del pittoresco, è sparso, in distanza, di gruppi di schietta origine nordica, come quello delle Marie a sinistra, dietro il tempio, che sostengono la Vergine accasciata.

grosso cartone: l'affollata scena non è, insomma, nulla più che una faticosa e presuntuosa esercitazione accademica. In questa

Fig. 276 — Piacenza, Collezione Varchi. Lomazzo: *Crocefissione*. (Fot. Milani).

composizione affollata, rumorosa, stonata di colore, interviene anche l'elemento fiammingo, che si riconosce agevolmente nella minuscola Arca di Noè appesa in alto, e nel paese, grossolana

imitazione di panorami di Fiandre. Infine, i quattro Evangelisti entro lunette impersonano la tronfia accademia lombarda del Lomazzo nel falso leonardismo camuffato alla classica, ingrandiosato.

Il trattatista dell'arte, l'autore dell'*Idea del Tempio della Pittura*, si mette presto a capo del movimento accademico, che altera con gli elementi del manierismo romano il corrotto leonardismo imperante in Milano sul declivio del Cinquecento. Nella pala d'altare della chiesa di San Marco, con la *Madonna tra San Paolo, San Pietro che riceve dal Bambino le chiavi e un Santo vescovo*, il motivo di pesanti roccioni composti a nicchia dietro il trono di Maria deriva dalla *Vergine delle rocce*, e da Leonardo è tratta anche la testa in ombra del vescovo. Bambola leonardesca, la Madonna tiene sul grembo il putto pugilatore, che par dia l'assalto a San Pietro. San Paolo in veste rossa e manto verde si muove con piglio enfatico; in pose forzate, impacciate, son tutte le figure dei Santi, che nonostante la maschera d'ombra sui volti, escon dal fondo cupo accentuate, crude, fra stonature cromatiche. L'esaltatore di Leonardo non mostra certo di comprenderlo: il suo è un leonardismo di convenzione, ibrido, falsato da infiltrazioni di classicismo romano, superficiale.

Negli affreschi, il Lomazzo, come a Piacenza, predilige le forme ingrandiosate, gli scenari appariscenti, gli effettoni di maniera. Così nella guasta decorazione della prima cappella a sinistra nella stessa chiesa di San Marco, si vede la *Caduta di Simon Mago* svolgersi entro una gran macchina di edificio classico, con schiere di figure fornite di testoni da statua romana o da atleta michelangiolesco, tutte truccate e imparruccate, tutte disposte in rassegna, come in un altorilievo. Qua e là scoppia il clamore di un verde, di un giallo, di un rosso.

Gli affreschi della cappella ultima a sinistra nella chiesa di San Maurizio presentano il Lomazzo come un luinesco che tutto esageri. Nella *Deposizione*, dietro la croce fa scoppiar l'uragano, con bel movimento di nubi, ma l'effetto è interrotto in basso da una bianca zona. Le figure sono colossali; tutto è largo, spam-

panato, grosso. Alla Deposizione assistono, dai lati della cappella, gli Apostoli: tra essi alcune rozze copie della *Cena*.

Fig. 277 — Milano, Chiesa della Passione. Pietro da Bagnara: *Crocefissione*. (Fot. Croci).

Il lombardo esuberante, rumoroso, ci riappare nella decorazione pittorica della prima cappella a sinistra nella crocera della chiesa

Fig. 278 — Piacenza, Chiostro di Sant'Agostino. Lomazzo: la *Cena quadrigesimale*.
(Fot. Milani).

di Sant'Angelo a Milano, nei grandi affreschi delle pareti; più contenuto, nei riquadri minori e nelle lunette. Caratteristica

Fig. 279 — Piacenza, Chiostro di Sant'Agostino.
Lomazzo: particolare della *Cena quadrigesimale.*
(Fot. Milani).

della gonfia maniera del Lomazzo maturo è la *Natività di Maria,* macchinosa, roboante (fig. 280). La scena si svolge in un tumulto

di figure affaccendate, di figure in corsa in tutte le direzioni: quella che traversa la stanza con la culla par fugga da un incendio, un'altra nerboruta virago si precipita addosso a Sant'Anna che vien meno, mentre una tozza ancella, tutta sbilenca nei moti, porge un calice, e una schiera di goffi angioletti grava dall'alto del baldacchino. Campione di un triviale e sboccato classicismo è la Sibilla seduta in primo piano, accanto alla conca del bagno di Maria. Nel colore, il verde torna dappertutto, un verde di erba chiaro, fra il tumulto della scena variopinta.

Nella *Morte della Vergine*, si rivedono tipi d'Apostoli presi dalla *Cena* di Leonardo. Le figure son macchinose; i manti arrovellati fan grosse pieghe a mezzo il corpo. Grandi sono le teste, grandi gli occhi, bianchicce le capigliature: i volti di Leonardo diventano maschere. Qualcosa di meccanico è nella distribuzione delle tinte: vesti colorate di violetto, di verde, di roseo, e sopra le vesti manti gialli, rossi, verde intenso, in una meccanica vicenda di tinte basse e di tinte forti.

Il segno s'aggira: cadono i manti a rotoloni; s'infossano, s'affondano. Par che il rombo del segno s'acqueti solo avvicinandosi a Maria bianca sul letto di morte. Qui, fra tanta banalità d'effetti, è un soffio di vita spirituale: tutto il resto è pesante, tutto è smisurato: il baldacchino del letto come le enormi persone.

In un'ombrata atmosfera leonardesca si presenta il bizzarro *Autoritratto* del Lomazzo nella Galleria di Brera (fig. 281), schiarato sul volto, sul collo e sulla mano da luci instabili, anch'esse di derivazione vinciana. Il pittore, col busto in profilo e la testa di tre quarti, tien la destra sopra una tavoletta, e tra le dita un compasso; si è camuffato da pellegrino con un bastone viatorio e un cappellaccio traboccante di fogliami. Uno spirito caricaturale grossolano, e forse l'esempio dello strambo Arcimboldi ammirato dal Trattatista, hanno prodotto questa immagine affumicata e carnevalesca di pellegrino dell'arte, con baffi ispidi e lineamenti difformi, non priva di un'originalità brutale e beffarda.

Vasta fu l'opera del Lomazzo decoratore di chiese milanesi.

Educato all'arte sugli esempi del pittoresco e turbinoso Gaudenzio e del suo discepolo G. B. della Cerva, ammiratore del realismo tedesco e fiammingo, che non comprende più di quanto comprenda le sottigliezze di Leonardo, volge, nel periodo mila-

Fig. 280 — Milano, Chiesa di Sant'Angelo.
Giovanni Paolo Lomazzo: *Natività di Maria.*
(Fot. Croci).

nese, verso un'imitazione esterna delle opere di questo dominatore della pittura lombarda, non senza mirare a un tempo all'ideale dei peggiori manieristi romani, che vedevano la grandezza nell'ipertrofia dei corpi, nell'ampiezza dei drappi, nella posa classicheggiante. Adorò in Leonardo il Dio della pittura; e tutta

Fig. 281 — Milano, Galleria di Brera. G. P. Lomazzo: *Autoritratto*.
(Fot. Zani).

la sua opera fu la negazione del pensiero che dà vita alle immagini velate del maestro. Cercò gli effetti roboanti; vide la grandezza nel colossale, nel tumulto dei moti, nel grido dei colori. S'impersona in lui lo spirito accademico del tardo Cinquecento milanese, come negli Zuccari quello dell'Accademia romana. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Milano, S. Angelo: « La Cappella della Madonna al lato della Porticella che apre il passo ad un diritto Viale lungo un ruscelletto d'acqua corrente stimasi dipinta da Gio. Paolo Lomazzo a fresco ».

— S. Apollinare: *Vergine col Bambino, S. Apollinare e S. Francesco.*

— S. Barnaba: *S. Francesco e S. Bartolomeo.*

— S. Carlo: *Cristo nell'orto*, in Sagrestia.

— S. Giovanni in Conca: Volta del coro, con angeli.

— — *Cristo in croce con la Vergine e S. Giovanni*, quadro nel coro.

— — *Cristo in croce con la Vergine, S. Giovanni e la Maddalena*, quadro in una cappella.

— S. Marco: Tavola con la *Vergine fra i Ss. Pietro e Paolo*, e sulle pareti laterali della Cappella affreschi con la *Caduta di Simon mago* e la *Conversione di S. Paolo* (*o Martirio dei Ss. Pietro e Paolo?*).

— Galleria Ambrosiana: *Gesù nell'orto*, e *Gesù crocefisso.*

— Galleria dell'Arcivescovado: *Crocifissione con i misteri della Passione.*

— — *S. Dorotea.* Il Latuada (I, 89) ricorda questo quadro, ma non ne indica il nome d'autore.

— Galleria di Brera: *Autoritratto.*

— — *Deposizione* prov. da S. Vittore dei Cappuccini.

Lovere, Museo Tadini: *Autoritratto.*

Piacenza, S. Agostino (Refettorio): *Convito in Quaresima.*

Il Malvezzi (209) scrive inoltre: « La casa Castelbarco possedeva pure una ancona molto bella e segnata con le sue sigle, e con la data 1571, in cui pinse la *Madonna in gloria fra S. Bartolomeo e Sant'Agostino* ».

AMBROGIO FIGINO.

Scolaro di G. P. Lomazzo fu Ambrogio Figino[1], esaltato dai contemporanei, di cui raccolse le lodi l'enfatico Morigia. Della sua arte celebrata di ritrattista, è mediocre esempio l'effigie di *Lucio Foppa*, maestro di campo, nella Galleria di Brera. Il personaggio si presenta in armatura d'acciaio a righe d'oro, e con un gran colletto alla foggia di Caterina de' Medici. Posa una mano sull'elmo piumato, che sta sopra un tavolo visto angolarmente, e il lato inferiore del suo volto è parallelo alla cornice del quadro. Tutto ciò dà alla posa un'impronta di rigidezza, di sforzo. Le gambe non puntano salde; non corrispondono alla mezza figura superiore, spavalda.

L'eclettico pittore volge a forme leonardesche nella grande allegoria della *Vergine vincitrice del demone*, dipinta per la chiesa di Sant'Antonio Abate, iconograficamente affine a quella del Caravaggio nella Galleria Borghese. Maria sorregge il bimbo ignudo che schiaccia la testa del serpe. Le forme di Leonardo son trasportate, secondo le tendenze del manierismo contemporaneo di Lombardia, in un modulo vasto, ingigantito; le tinte derivano dai Leonardeschi lombardi, specialmente l'azzurro e il giallo aurato; le carni sono ammorbidite dal velo dell'ombra che attenua il colore.

Nelle ante d'organo del Duomo di Milano, Ambrogio Figino figurò il *Presepe*, l'*Ascensione*, il *Passaggio del Mar Rosso*. Il turgido leonardismo del Lomazzo vi si riconosce nella cerchia degli Apostoli che assistono all'*Ascensione di Cristo* (fig. 282), dove riappaiono, alterati dal groviglio di pesanti panneggi e dalla mimica eccessiva di quel maestro, tipi della *Cena* di Leonardo ingrossati e induriti dall'ombra, e qualche maschera di stampo

---

[1] Nato in Milano nel 1548, m. nel 1608. Nel 1570, dipinse un *Ritratto d'uomo* della raccolta Baumgarten a Lipsia; nel 1577 un *Cristo nell'Orto* della raccolta Matswansky a Vienna, notevole per l'effetto luministico e l'interpretazione manieristica di un modello mantegnesco; nel 1595, quattro composizioni per ante d'organo della Cattedrale di Milano.

Fig. 282 — Milano, Duomo, anta d'organo.
A. Figino: *Ascensione.*
(Fot per cortesia della Direz. del Castello Sforzesco).

classico, tra cui, in effigie di San Pietro, l'immancabile Laocoonte. Cristo, portato in alto da una nube di cartone, è una smilza figura, e i drappi le s'aggirano attorno come arrotolati cartigli. Due grandi angioli, in aspetto dolente, bilanciati in pose simmetriche, spiegano con gesti l'avvenimento alla folla degli Apostoli; altri due, sulle nubi, come in un *Giudizio universale*, soffiano entro lunghe tube.

Il modellato delle figure è forte e aspro; le mani son grossolane, tozze, con unghie quadrate; le teste, soprattutto degli angioli, son martellate da ombre, con lineamenti come scavati nel bronzo; le ciocche dense, petrigne, si torcono a lingue di fiamma. Caratteristico del Figino è il modellato metallico, specialmente nei due impetuosi angioli tubicini, con gonfie gote e chiome di tempesta: il michelangiolismo inturgida le forme possenti, come fuse nel bronzo. Anche traverso un invincibile accademismo, G. A. Figino dimostra un'abilità compositiva maggiore di quella del disordinato Lomazzo, e, a tratti, un'energia di segno che al maestro era ignota.

I grandi occhi torbidi e i drappi imbottiti del pittore storiografo si rivedono nelle due facce d'ante con il *Passaggio del Mar Rosso*, ma sembra che qui, traverso i Campi, giungano al Figino echi di eleganze parmigianinesche e reminiscenze del tipo classico di Giulio Romano. Accennata appena, con figurine quasi invisibili sparse sul mare, la fine dell'esercito di Faraone, il pittore sceglie il momento dell'inno di grazie e di trionfo. Esempi del più uggioso accademismo lombardo son le figure di Mosè, di Aronne e di un guerriero (fig. 283): Mosè in posa truculenta, Aronne con una grossa testa truccata alla romana, il milite fanfarone poggiato all'alabarda, eroi di cartapesta sopra un fondo di montagne tagliate nel cartone e popolate da figurine di maniera. Ma il ruvido scultor di bronzi dell'*Ascensione*, in questa stessa anta con il grottesco gruppo di Mosè, si fa maestro di eleganze nelle pose statuarie delle suonatrici, nei gesti armoniosi, flautati. Nell'altra anta dello stesso soggetto (fig. 284), il pittore par gareggi col Peterzano a Milano, con Camillo Boccaccino e

Fig. 283 — Milano, Duomo.
A. Figino: anta d'organo: il *Passaggio del Mar Rosso.*
(Fot. per cortesia della Direz. del Castello Sforzesco).

il Malosso a Cremona, per l'effetto scenografico delle atre nubi sospinte dal vento. Con le nubi corrono lumi di luna sulle guizzanti scogliere e s'invola lo sciame delle fanciulle in corsa sulla riva del mare. Caratteristico, in queste ante del Figino, è il rilievo come sbalzato da lastre d'argento.

Simili alla decorazione dell'organo sono le pitture di questo maestro in Santa Maria delle Grazie, gli angioli musici nel presbiterio, forti immagini velate di tinta e come sbalzate in argento brunito, e le *Storie di San Benedetto* nella Cappella di questo Santo. Sopra l'altare della Cappella è figurato il *Santo monaco in atto di dar l'abito a Mauro e Placido*, tra una folla di grandi figure e uno sfondo architettonico incenerito. È opera caratteristica del Figino, intorbidata di colore, nonostante la forza di un giallo e di un orrido rosa caramella. Tutte le altre tinte, fuor di queste due stridule, svaniscono, s'inceneriscono, s'inargentano, come il biondo delle capigliature e le stesse carni. Anche nelle pose il discepolo del Lomazzo cade talvolta nel forzato e nel goffo: basta il gran corpo grottescamente scontorto del personaggio a destra per mostrare a quale aberrazione conduca l'innesto del michelangiolismo sulla calligrafia lombarda. La gigante figura di San Benedetto si china dall'alto verso i due giovani proni, come schiacciati ai suoi piedi; e nel contorcersi di queste due immagini, come nell'arcuarsi, ai lati, dei due vecchi in manto giallo, e nel serpeggiar delle pieghe, si scorge un riflesso della grafia gaudenziesca, giunto forse traverso il Lomazzo. È tutto un divincolarsi di corpi giganti, un fluir di pieghe. Le doti del Figino si riconoscono nella grandiosità dei lineamenti cesellati dall'ombra, nei ritratti di monaci incisi con ferrea forza.

Affine alle pitture delle ante, anche nel forte modellato a sbalzo, è la figurazione di *Sant'Ambrogio che scaccia col flagello gli Ariani*, in Castello Sforzesco (fig. 285). Qui il pittore carica le tinte del suo linguaggio teatrale: mira all'eroico, lanciando al galoppo sopra un confuso campo di caduti il destriero del vescovo, con le froge dilatate dei cavalli di Leonardo. A destra, una figura di tipo raffaellesco segue il gruppo equestre come

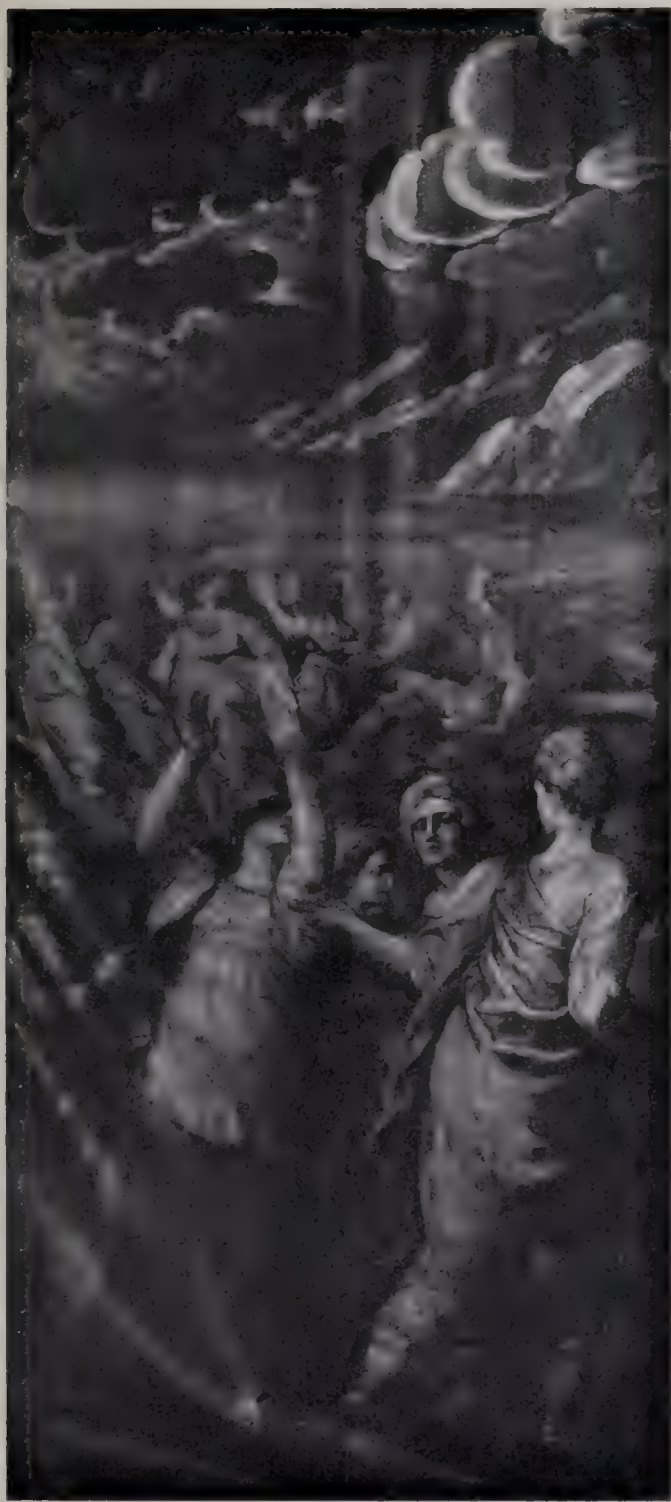



Fig. 284 — Milano, Duomo.
A. Figino: il *Passaggio del Mar Rosso.*
(Fot. per cortesia della Direz. del Castello Sforzesco).

trascinata dal suo impeto; a sinistra indietreggia nell'ombra un personaggio con berretto a piume, ove spunta il ricordo dell'Eliodoro. Torvi son gli occhi del cavallo, torvi quelli del vescovo nella maschera di spauracchio fosca d'ombre. Tutto lo sforzo, un po' infantile, dello scolaro di G. P. Lomazzo, è volto a rendere lo spettacolo terrificante dell'ira di Sant'Ambrogio: le vesti arrovellate, il manto sollevato dal vento schioccano intorno come tanti flagelli. Anche qui il pittore accademico dà prova di grande abilità nella furia del contorno che segue i mille avvolgimenti, i guizzi dei drappi, il loro sibilare, e s'acqueta sulla figura del giovane a destra in una fluente calligrafia di pieghe. Ma la bravura del disegnatore e i suoi accorgimenti vengon come sommersi dall'enfasi degli effetti, cui forse non è del tutto estraneo l'influsso dell'arte germanica.

Nel quadro di Brera, raffigurante *San Michele in lotta contro Lucifero e San Giovanni Evangelista che mostra alla Madonna il demone vinto* (fig. 286), Ambrogio Figino, scolaro del Lomazzo, sembra aprire le porte alla smagliante fantasia del barocco milanese. È chiaro che nel dipingere questo singolare quadro, esponente massimo della sua arte, egli si è valso di elementi trovati nelle opere di Camillo Procaccini, suo collaboratore nelle ante d'organo per il Duomo, e traverso il Procaccini si è accostato a fiamminghi come il Calvaert, ma con un ardimento di effetti decorativi e una scattante vitalità di linea che invano si cercherebbe nelle opere di quel maestro. La rudezza propria del Figino è nella secca gigante figura di San Giovanni Evangelista, con la veste azzurrastra, il manto di un greve rosso bruno, la posa instabile e come dislocata. Si libra sulle acute ali tese l'arcangelo al disopra del demone, tra svolazzi metallici di stoffe e vivezze policrome insolite allo scolaro del Lomazzo e d'indiretta origine fiamminga. Potente brano michelangiolistico è Satana, tra gli esempi maggiori della forza disegnativa di questo pittore, nel movimento a gorgo della testa chiusa entro il braccio, ripetuto dall'alone di fiamma e dalle stesse ciocche metalliche dei capelli girate a spira. Le due immagini dominanti, dell'Arcangelo e di

Fig. 285 — Milano, Castello Sforzesco.
Ambrogio Figino: *S. Ambrogio scaccia gli Ariani.*
(Fot. per cortesia della Direzione del Castello Sforzesco).

San Giovanni, non sfuggono agli squilibri di posa comuni al Figino; figure e drappi sembran foggiati in cartapesta; ma, come altre volte nell'opera di questo tardo rappresentante del Cinquecento milanese, la novità dell'effetto, l'imprevisto della composizione scenografica, dimostrano una fantasia non soffocata dal confuso manierismo lombardo. L'impassibilità della Vergine col putto, tra le altre figure di piglio teatrale, la distanza che tra queste e il gruppo divino è determinata dallo spegnersi, in alto, di ogni vivezza policroma, come se il velo ramigno dell'aureola in sè chiudesse le immagini sacre, l'acutezza della costruzione che s'appunta al capo della Vergine come al vertice di un pinnacolo gotico, mostrano in Ambrogio Figino una fibra d'artista ribelle alle convenzioni del tardo leonardismo milanese. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Milano, Duomo: Ante dell'organo dalla parte dell'Epistola e verso il prebisterio col *Passaggio del Mar Rosso* al di fuori, e dentro con la *Natività* e l'*Ascensione di Cristo*.
— S. Antonio Abate: *Vergine col Bimbo che schiaccia il serpe*.
— — *Natività della Vergine*.
— S. Barbara: Ancona sull'altare maggiore.
— — *S. Ambrogio*.
— S. Carlo presso il Collegio Elvetico: *Cristo sulla croce tra la Vergine, S. Giovanni, S. Carlo e una Santa*.
— S. Eustorgio: *S. Ambrogio combatte a cavallo contro gli Ariani*.
— — *S. Girolamo*. Il LATUADA ci dice che secondo una cronaca manoscritta di S. Eustorgio il *S. Girolamo* è di uno dei Campi, mentre secondo altri è del Figino.
— S. Fedele: *Incoronazione della Vergine*.
— — *Cristo in croce con due angeli*.
— S. Giovanni alle case Rotte: *Erodiade*, copia del Figino (il TORRE aggiunge « essendo l'originale di Cesare da Sesto, che da' Signori Conti Archinti fu donato al Card. Giulio Mazzarini l'anno 1630 quando egli portossi a Milano, per rassettare le differenze, che vertivano fra le due Corone per Mantoa »).
— S. Girolamo: *S. Caterina*.
— — *S. Veronica*.
— S. Maria della Rosa dei PP. Domenicani: *Gesù fra le braccia del vecchio Simeone*.
— S. Maria della Passione: *Madonna col Bambino e le Ss. Radegonda, Chiara e Caterina d'Ales*.
— S. Maria delle Vetere: *La Vergine in atto di offrire Gesù al Tempio deponendolo nelle braccia di Simeone*.
— S. Prassede: *La Vergine col Bambino fra S. Chiara e S. Prassede*.
— S. Raffaele: *S. Matteo, S. Marco e San Giovanni Evangelista*.
— S. Vittore dei Cappuccini: *Cristo in croce*.
— S. Vittore al Corpo: Volta del coro con l'*Eterno fra angeli, S. Benedetto che dà l'abito a due novizi, circondato da molta gente*. I quadri laterali nella stessa cappella di S. Benedetto.

Fig. 286 — Milano, Galleria di Brera.
Ambrogio Figino: *Ss. Michele e Gio. Evangelista.*
(Fot. Zani).

Milano, Cappella del Collegio dei Dottori (in Piazza dei Mercanti): Ancona con la *Ver- Bambino e S. Michele.*

— Cappella dei Signori della Città (Broletto nuovo): *S. Ambrogio a cavallo che scaccia gli Ariani.*

— Galleria di Brera: *Il maresciallo della famiglia Foppa*, con la firma sull'elmo.

— — *Vergine col Bambino fra S. Michele Arc. e S. Giov. Ev.*

— Biblioteca Ambrosiana: *Ritratto del Card. Fed. Borromeo.*

— Pinacoteca Ambrosiana: *Ritratto di S. Carlo.*

— Pinacoteca dell'Arcivescovado: Testa di un *Apostolo* che guarda il cielo tenendo una mano al petto. Disegno su carta del *Gonfalone di S. Ambrogio della città di Milano.*

— Casa Borromeo: *Ritratto della Madre di S. Carlo.*

Monza, Duomo (seconda sagrestia): *Gesù e il fariseo che gli presenta la moneta.*

Come Ambrogio, fu scolaro del Lomazzo Girolamo Figino, che il Morigia (*La Nobiltà di Milano*, ivi, 1395) dichiara « eccellente pittore et accuratissimo miniatore ».

GIUSEPPE MEDA[1].

Collaboratore di Ambrogio Figino e di Camillo Procaccini nella decorazione degli organi del Duomo fu Giuseppe Meda, che figurò all'interno delle ante la *Natività* e l'*Ascensione della Vergine*, e all'esterno *David che danza e suona davanti all'Arca Santa*.

Nella *Natività* (fig. 287), le figure grandiose del primo piano riflettono, con un'ampiezza nuova e con una serietà costruttiva rara nella Milano del tardo Cinquecento, i tipi dei Campi, mentre nel secondo piano l'esempio di Camillo Procaccini si rivela nella maggior vivezza dei moti, nell'assottigliarsi dei tipi, nella vicenda delle instabili luci. L'architetto dirige la visione del pittore, tra le più notevoli del periodo di vita artistica milanese che si svolge intorno al Lomazzo: suggerisce l'ardita costruzione a scala della scena, che dal primo piano, ov'è il gruppo saldo e grave delle donne, in gioco misurato d'inclinazioni convergenti al centro ov'è la culla di Maria, sale a un secondo, soprelevato da gradi, col gruppo intorno alla puerpera, veduto in un vacillar di lumi lontanamente correggesco e sprofondato per contrasto con le torreggianti figure dei due servi in cammino sull'orlo della gradinata; e infine, all'*Eterno in gloria*, traduzione arcaistica di procaccineschi motivi.

Riappare l'architetto nel taglio prospettico ardito, e quasi temerario, degli scenari architettonici all'esterno delle ante con *David che accompagna l'Arca Santa* (fig. 288), ove il grottesco mascherone del biblico eroe sembra una parodia del rozzo accademismo di G. P. Lomazzo, mentre le effimere luci che corrono lungo il palagio e si dibattono sul gruppetto di dame affacciate al balcone dimostran come il pittore, lavorando vicino al bolognese Camillo Procaccini, si sia studiato di rinnovare con forme

---

[1] Morì nel 1599 a Milano. Fu pittore, architetto, ingegnere. Costruì nel 1570, per l'arcivescovo Carlo Borromeo, il cortile del Seminario arcivescovile in Milano.

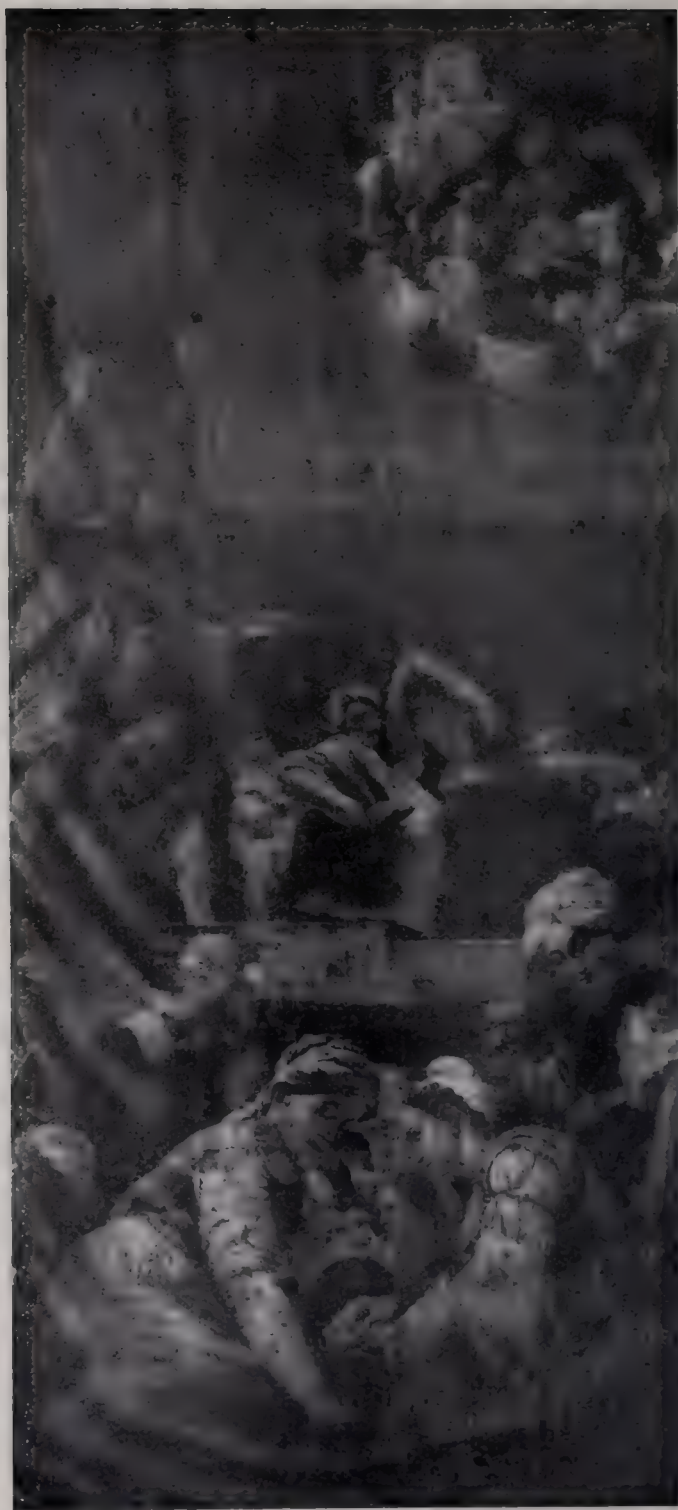



Fig. 287 — Milano, Duomo, anta d'organo.
Giuseppe Meda: la *Natività di Maria*.
(Fot. per cortesia della Direz. del Museo di Castello Sforzesco).

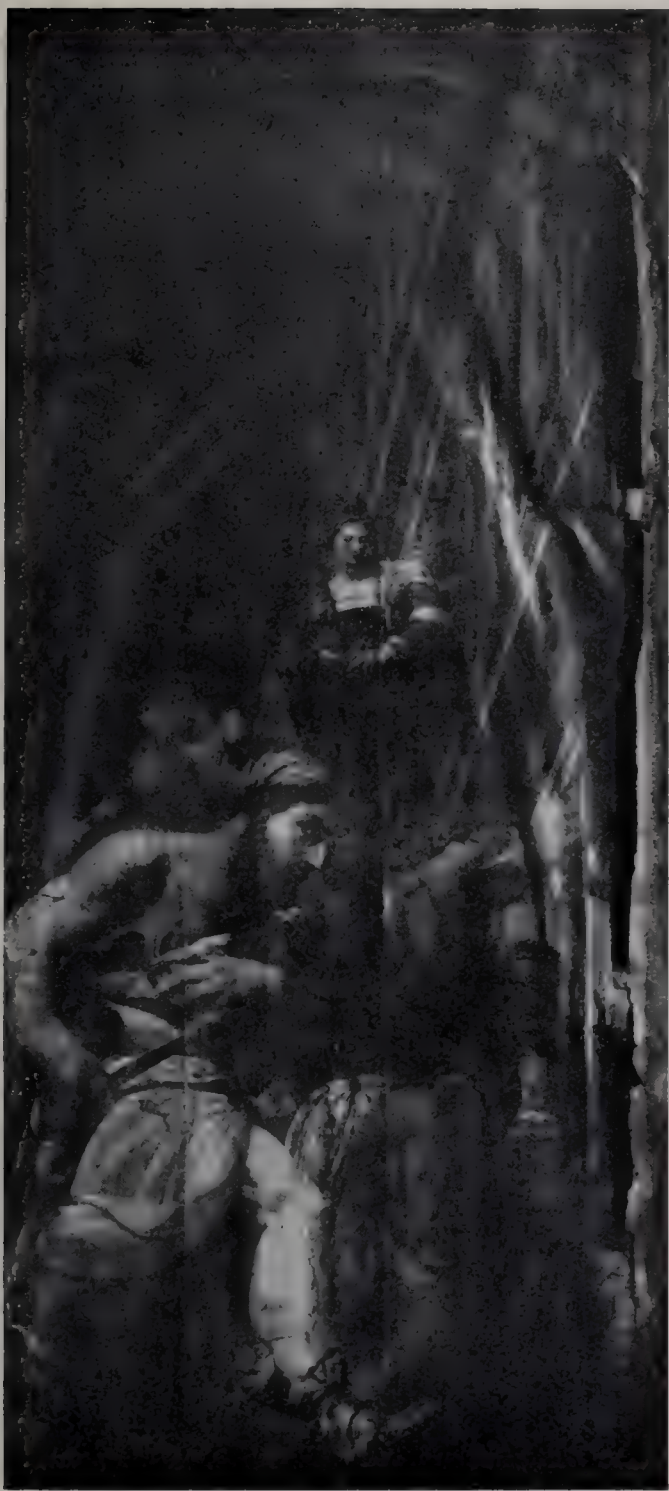



Fig. 288 — Milano, Duomo.
Giuseppe Meda: *David accompagna con danza e suoni l'Arca Santa.*
(Fot. per cortesia della Direzione del Museo di Castello Sforzesco).

Fig. 289 — Milano, Duomo.
Giuseppe Meda: *Corteo dell'Arca Santa.*
(Fot. per cortesia della Direz. di Castello Sforzesco).

esotiche la stanca maniera lombarda. Anche l'orchestra di suonatrici in corsa, nell'altro sportello, fra gruppi di spettatori, deriva dai Procaccini l'incomposta vivacità dell'effetto (fig. 289). Ne deriva un movimento di pieghe arruffate e sventolanti, dove la calligrafia lombarda si sbizzarrisce in effetti scapigliati, senza rinunciare per questo ai più comuni motivi accademici: a disegnar, ad esempio, sotto i veli della suonatrice che apre il corteo, le gambe appiattite, di un contorno così debole e incerto da apparire ben inadatto puntello alla forma pesante. Ma nonostante le bizzarrie di mal gusto, è raggiunto, col fiammeo serpeggiar delle linee e delle luci, l'effetto pittoresco, che si ravviva nella grande figura di donna seduta in primo piano, da tergo, in posa tortile, col volto in un'ombra diradata da bagliori, veramente procaccinesca, e con un elmo corrusco di trecce e rasi lucenti. Un putto occhieggia dietro le spalle della madre seduta, e il tipo correggesco, con la vivacità propria dei Procaccini, appare nelle curve del visetto paffuto. Nè certo il Lomazzo ha insegnato a far zampillare dall'ombra l'argento di un nastro e di una piuma, come si vede nel giovinetto a sinistra, nè a dipingere, con impasto quasi carraccesco, la barba, i capelli, la fronte viscida, del vecchio seduto in primo piano, o ad accennare pittorescamente, con qualche rapido bagliore, la figuretta del bimbo in piedi presso la donna seduta da tergo.

Poco può distinguersi dell'*Assunta*, dipinta all'interno di uno degli sportelli, dietro gli strati di polvere accumulati dal tempo. Ma quel che si scorge della Vergine in gloria e dell'occhio di luce che sfonda la pesante cortina di nuvole, dimostra come il seguace dei Campi e del Lomazzo abbia cercato forme nuove negli esempi dei Procaccini. Di lui, che ebbe buona fama d'architetto, altra pittura non ricorda la fonte contemporanea del Morigia. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Milano, Duomo: Ante dell'organo dalla parte del Vangelo con la *Natività* e l'*Ascensione della Vergine*, e al di fuori con *Re David festeggiante dinanzi all'Arca*. (Il Meda è citato con diversi altri come autore dei disegni per le imagini degli arcivescovi milanesi che si vedono nelle spalliere degli stalli del coro del secondo ordine).

V.

DIFFUSIONE DELLE FORME DEI PRIMI SEGUACI DI LEONARDO E DI ALTRI MAESTRI DELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO IN LOMBARDIA E IN PIEMONTE.

3.

LA TRADIZIONE DELLA SCUOLA PIEMONTESE-LOMBARDA DI DEFENDENTE FERRARI, GAUDENZIO FERRARI, BERNARDINO LANINO

Fermo Stella, imitatore di Martino Spanzotti e di Defendente; Alessandro Ardente, faentino, altro imitatore di forme defendentesche. - Girolamo Giovenone, arcaista seguace di Defendente. - Girolamo Lanino, continuatore delle forme paterne negli affreschi di Candia Lomellina. - Giuseppe Giovenone, altro seguace del Lanino, che rassoda le forme del maestro e ne rende levigate, ossee, le tenere superfici. - Ottaviano Cane, seguace di Defendente e di Gaudenzio, ricamatore calligrafico di forme allungate e ingrandite alla cinquecentesca. - Il disfacimento della maniera gaudenziesca in altro pittore di carte mal tinte, arzigogolato e pomposo, Pietro Granmorseo. - Infiltrazioni dell'accademismo milanese nelle pitture di G. B. della Cerva, scolaro di Gaudenzio, e imitatore di forme di Gaudenzio e del Lanino. - Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, seguace del Lanino, a Milano subisce l'influsso dello sfumato leonardesco e del correggismo importato dai Campi e dai Procaccini, formandosi, dei vari elementi mal assimilati, una maniera vacua, liscia, povera di carattere, penetrata di unzione chiesastica.

FERMO STELLA [1].

Pittore arcaista che ripete le forme della scuola vercellese fondata da Martino Spanzotti, indurendole con l'ombra, tagliando le figure come in grosso cartone, traendo logore stampe dai tipi affilati di Defendente Ferrari, è Fermo Stella, autore, nel 1533, di una *Madonna tra i Santi Giovanni Battista e Michele,* nella Pinacoteca torinese (fig. 290). Come grossa pupattola senza ar-

---

[1] Di Caravaggio, secondo il Bartoli; milanese, secondo il Lanzi. Lavorò molto tempo in Valtellina, in San Lorenzo del Tiglio e in Santo Stefano a Mazzo. Verso la metà del '500 eseguì la *Deposizione* nella chiesa di Gignese (sopra Stresa).

Fig. 290 — Torino, Pinacoteca.
Fermo Stella: *Madonna tra i Ss. Giovanni Battista e Giorgio.*
(Fot. Alinari).

ticolazioni, sta sospeso piuttosto che seduto il Bambino sul grembo materno; e l'angioletto reggitabella torce il collo per guardare all'insù. Le figure impalate han pomelli sporgenti, tinti di rosso, lineamenti acuti, vesti incise da pieghe a solchi netti, arie melense; nei putti reggicortina si vedon le grosse teste sferiche consuete alla scuola vercellese. Nella predella, la scena di *Salomè che presenta a Erodiade la testa di San Giovanni* è povera imitazione di forme defendentesche.

ALESSANDRO ARDENTE[1].

Si allaccia a quest'arte ritardataria del Piemonte, ove egli visse a lungo, il faentino Alessandro Ardente, che lavorò nella seconda metá del Cinquecento e fu pittore di Carlo Emanuele I di Savoia. Di questo maestro, oltre una tavola con firma e data nella chiesa di San Paolino, e altre due nella chiesa di San Giovanni e nel Monte di Pietà a Lucca, si conosce un'*Epifania*, firmata e datata in una raccolta di Druent (fig. 291) con forme piemontesi-defendentesche, innestate sopra un vecchio ceppo umbro-romagnolo. Qualche traccia d'imitazione fiamminga è nel paese di questa ritardataria composizione, che, alla fine del Cinquecento, si mostra estranea al mondo Cinquecentesco.[2]

---

[1] L'artista nacque a Faenza, e non a Lucca; fiorì circa il 1580 (v. PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma, 1844, ed. Saverio del Monte, vol. II, pag. 376, nota 3). Infatti, nella tavola di *S. Antonio Abate*, da lui dipinta in S. Paolino di Lucca, si firmò Alexander Ardentius Faventinus 1565 (v. LUIGI LANZI, *Storia Pittorica della Italia*, Firenze, 1822, Presso Filippo Marchini, vol. V, pag. 302). Il LOMAZZO dice che oltre ad essere ottimo ritrattista era buon compositore (v. LOMAZZO, cit., vol. II, pag. 376, n. 3).

Il LANZI inclina a credere che il pittore vivesse lungamente fuori di Toscana e passasse molto tempo in Piemonte, trovandosi ancora fuor di Torino qualche sua opera (v. LUIGI LANZI, *Storia pittorica ecc.*, sudd., pag. id.)

1565 — Porta questa data la tavola firmata dall'artista in S. Paolino di Lucca, rappresentante la *Vergine con Gesù, S. Antonio Abate, S. Antonio da Padova e altri due Santi* (v. GIAN MARCELLO VALGIMIGLI, *Dei pittori e degli Artisti Faentini de' Secoli XV e XVI*, Faenza, 1871, Tipografia di Pietro Conti, pag. 103).

1592 — Porta questa data l'*Epifania* firmata di Moncalieri (v. LANZI, cit., pag. 303).

1595 — Muore in quest'anno, e dal Principe di Piemonte viene assegnata una pensione alla moglie ed ai figli. Ciò che, secondo il LANZI, sarebbe indizio di « un servigio prestatogli dall'Ardente non pochi anni » (v. LANZI, cit., vol. V, pag. 303).

[2] Catalogo delle opere:

Lucca, Chiesa di S. Giovanni: *Battesimo di Cristo*. Di quel maestro una delle più nuove invenzioni che mai si vedessero.

— S. Maria Forisportam: Quadro dirimpetto ad uno del Guercino.

— S. Frediano: Tavola a destra dell'altar maggiore, con *S. Cassio Vescovo di Narni, operator di Miracoli alla presenza del Tiranno.*

— Chiesa di S. Paolino: Tre tavole, in una delle quali, quella cioè della *Vergine col Bambino, S. Antonio da Padova e altri due Santi*, lasciava il suo nome e la data.

— (Dintorni): « Ne' contorni ancora di quella città (Lucca) sono molte sue opere ».

Moncalieri: Possiede una sua *Epifania* firmata e datata.

Torino, Monte di Pietà: Fece la *Caduta di S. Paolo* « di uno stile da crederlo erudito in Roma ».

— — Fece anche il *Ritratto di Carlo Emanuele Duca di Savoia.*

Fig. 291 — Druent, raccolta privata. Alessandro Ardente: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Dall'Armi).

GIROLAMO GIOVENONE [1].

Anche Girolamo Giovenone continua nel 1514 a tessere sopra la trama invecchiata del Rinascimento piemontese. Il suo più diretto modello, nella pala d'altare di quell'anno alla Pinacoteca di Torino (fig. 292), è ad evidenza Defendente Ferrari, da cui trae la sagoma allungata della figura di Maria e il sottil modellato del volto. Ma della fantasia luministica e delle fiorettature lineari, che son centro allo stile prezioso di Defendente, non è traccia nella materiale ristampa del latteo Giovenone. In un color basso e sordo è dipinta la poligonale cappella lombarda che s'apre sulla campagna; il puttino si tiene impettito sulle ginocchia materne, e tirati lungo verticali sono i gruppi di figure, Santi patroni e divoti, ai lati del trono. Anche nelle pieghe, a duri solchi d'ombra, è un rigido verticalismo, e gli ornati del Santo vescovo son materiali, grossamente stampati. Il *Ritratto della gentildonna* è come di un Civerchio piemontese.

Nell'altra pala della Pinacoteca di Torino (fig. 293), il pittore rinuncia alla sua arcaistica compostezza. Guarda a Gaudenzio, guarda ai moduli ingranditi del secolo nuovo; e gonfia, dilata, spampana le forme per intonarle all'espansione cinquecentesca. Dal secco profilo del volto alle ginocchia piegate, la figura di Santa Caterina s'allarga curiosamente a pera; e tutta quella dilatazione non diminuisce l'invincibile legnosità della forma; di legno è anche Santa Maddalena, nonostante l'enorme chiocciola di pieghe nella manica a fiorami e le onde seriche della capigliatura. Qualche accento realistico è impresso nella testa del turgido Santo vescovo, che si studia di prendere un atteggiamento a S, incerto richiamo a grafie gaudenziesche. Come tutti i Piemontesi, Giovenone mette una gran cura nel lumeggiare le ciocche a lunghi nastri ondati della capigliatura di Santa Mad-

[1] Nato a Vercelli circa il 1490, morì nel 1555 (cfr. DE GREGORY, *Letteratura vercellese*, I, 504; II, 223; D'AZEGLIO, *R. Gall. ill.*, IV, 69).

Fig. 292 — Torino, Pinacoteca. Girolamo Giovenone: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

dalena, i ricciolini del bimbo, le macchie d'alberi nel silenzioso paese. Ma l'ornato prezioso di Defendente e del primitivo Gaudenzio diventa materiale nell'opera del fiacco seguace, come

Fig. 293 — Torino, Pinacoteca. Girolamo Giovenone: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

può vedersi nelle filze di perle opache che costellano la stola dei Santi vescovi, e nelle vesti con pieghe a duri alveoli. Il color delle carni è tutto particolare del Giovenone, di un biancore latteo appena soffuso di rosa.

GIROLAMO LANINO [1].

Girolamo Lanino eseguì nella chiesa di San Michele in Candia Lomellina, invece del fratello Pietro Francesco, cui erano state commesse insieme con la pala d'altare, due storie della

Fig. 294 — Candia Lomellina, Chiesa di San Michele.
Gerolamo Lanino: il *Presepe*.
(Per cortesia del Colonnello Aldo Marchetti).

[1] Figlio del pittore Bernardino, fratello di Pietro Francesco, pure pittore, nacque nel 1555, morì prima del 1598 (cfr. *Gallerie Nazionali Italiane*, III, 29).

Vita di Gesù, la *Natività* (fig. 294) e l'*Adorazione de' Magi* (fig. 295); altre due il Moncalvo, la *Circoncisione* e la *Fuga in Egitto*.

Gli affreschi di Girolamo sono strette imitazioni di opere del

Fig. 295 — Candia Lomellina, Chiesa di San Michele.
Gerolamo Lanino: *Adorazione de' Magi*.
(Per cortesia del Colonnello R. Marchetti).

padre, da cui differenziano soprattutto nel colore, che non ha più, di Bernardino Lanino, il pallor trasparente e vaporoso, ma liscezza cartacea e frequenti note stonate di rossi e di gialli.

Anche il ritmo lineare illanguidito e carezzevole di Bernardino vien qui spezzato dalle pieghe dure e angolose, non rispondenti agli archi gaudenzieschi delle linee di contorno.

Tuttavia Girolamo non è pittore del tutto insignificante; non manca di abilità compositiva, nè di vigor costruttivo. Alle composizioni paterne infonde un brio suo proprio, facendo giocar le curve delle teste e delle persone come un tedescheggiante Mazzolino e rivelando un suo modo particolare di veder le cose, vivace e talora leggermente umoristico, ad esempio nelle figure improvvisate dei pastori.

GIUSEPPE GIOVENONE IL GIOVANE[1].

Seguace di Bernardino Lanino appar Giuseppe Giovenone nel *Cristo risorto* della Pinacoteca torinese (fig. 296), composizione affollata, con qualche accentuazione realistica nei tipi delle guardie e dei Santi attorno al sepolcro, e con una sodezza di forme ignota a Girolamo. Il color scialbo di questi si avviva, le superfici acquistano ossea compattezza, la policromia si fa più ricca e chiassosa, non senza frequenti stonature. Il pittore studia effetti con la posa tracotante della guardia poggiata allo spadone e camuffata da barbaro, e con l'addensarsi di figure, che tutto riempiono, terra e cielo. Il profilo da vecchia arcigna di un guerriero che porta la mano alla visiera sembra intagliato da qualche xilografo nordico, mentre negli angioli con strumenti della passione s'inturgidano le tenere forme dei putti di Bernardino Lanino. La bianca luce raccolta sull'effigie del Cristo trova eco nella striscia di cielo sottilmente rigata di nuvole, e infonde un senso di rude poesia all'opera di questo maestro che appesantisce la maniera di Gaudenzio e del Lanino, contrapponendosi al disfacimento formale delle pitture di Girolamo Giovenone.

[1] Nacque a Vercelli nel 1524, morì tra il 1603 e il 1608 (cfr. DE GREGORY, II, 285; FRIZZONI, in *Arch. St. dell'Arte*, 1891, p. 321).

Fig. 296 — Torino, Pinacoteca. Giuseppe Giovenone: *Cristo risorto.*
(Per cortesia della R. Sovrintendenza alle Gallerie di Torino).

OTTAVIANO CANE [1].

Anche Ottaviano Cane segue le vecchie forme piemontesi di Defendente e del primitivo Gaudenzio, nella *Madonna di Fontaneto*, ora nella Pinacoteca di Torino (fig. 297); ma sembra che abbia qualche notizia d'arte toscana, e da Fra Bartolommeo tragga il motivo del baldacchino tenuto aperto da due angioletti scalcianti. È pittore scialbo, che par tagli nella carta le malinconiche figure, e che dispone ogni cosa con uno studio paziente di simmetria e di ordine: anche le dure pieghe del baldacchino. Sulle orme del Lanino, pur senza sentirsi tocco dalla sua tenera grazia, Ottaviano annebbia il volto frigido della Madonna, con spenti occhietti, richiamando la tradizione arcaistica piemontese nel lavoro minuzioso delle aureole, nelle piegoline calligrafiche, nelle dita filiformi.

Qualcosa di parmigianinesco può vedersi nella dignitosa *Santa Caterina* di un altro quadro della Pinacoteca di Torino (fig. 298), un po' più sviluppato alla Cinquecentesca. I Santi forman nicchia alla Vergine obliquamente girata sul seggio; dietro s'incava il baldacchino sorretto da due angeli. Come il Giovenone, Ottaviano Cane rinuncia alla successione monotona delle linee del quadro precedente: spezza con certa nervosità le pieghe acute dei panneggi, specialmente della sciarpa che accerchia le spalle della vecchia Santa; delinea serpentino il contorno del velo di Maria; torce a S, secondo l'antica cifra piemontese, gli sgangherati angioletti. È pittore forzato, lambiccato nel suo invincibile arcaismo, con qualche finezza di particolari, nel segnar ad esempio il contorno elegante delle spalle e dei fianchi di Santa Caterina o modellarne la malinconica testa entro un perfetto ovale, o nel profilare con fermezza il ritratto del com-

[1] Nato in Torino verso il 1495, morì dopo il 1570. Il quadro dello *Sposalizio di Santa Caterina*, nella R. Pinacoteca di Torino, porta la scritta: Ottavianus Canis Imitator nature pinxit anno domini MDXXXIII p.° Juli; l'altro quadro della stessa Galleria, la *Madonna di Fontaneto*, gli fu allogato il 29 ottobre 1541 (cfr. DE GREGORYS, cit., IV, 491).

Fig. 297 — Torino, Pinacoteca.
Ottaviano Cane: la *Madonna di Fontaneto*.
(Fot. Alinari).

mittente. Ossessionato da concetti d'artificiosa eleganza, cerca raggiungerli con i profili esigui, le mani esigue, le pieghe segnate come a punta d'ago; e nello sforzo torce volti, deforma crani;

Fig. 298 — Torino, Pinacoteca.
Ottaviano Cane: *Sposalizio di Santa Caterina.*
(Fot. Alinari).

precipita a capofitto nel grottesco. Scadente è il colore, che dà alle sue opere apparenza di carte mal tinte, in un'alternativa stridula di rossi e di verdi.

PIETRO GRANMORSEO[1].

Un altro discendente della scuola di Vercelli, Pietro Granmorseo, rappresenta, nella *Madonna* della Pinacoteca torinese (fig. 299), la parodia della pittura decorativa gaudenziesca. Più

Fig. 299 — Torino, Pinacoteca. Pietro Granmorseo: *Madonna di Trino*. (Fot. Alinari).

degli altri egli mira all'effetto ornamentale con l'arabesco disegnato da linee tortili di figure e drappi. Come in un delirio grafico, svolge in tumultuosi ghirigori la linea serpeggiante di

[1] Operò a Casale Monferrato dal 1526 al 1533 (cfr. Colombo, *Gaudenzio Ferrari*, 1881).

Gaudenzio; deforma e schiaccia volti; fa rotuli dei grossi drappeggi; compone i veli a matasse di filo; stampa dischi di rose nel fondo; muove a tortiglioni le vesti. Il chiassoso pittore s'impone moduli cinquecenteschi, e mentre inturgida come a forza di pompa la tronfia immagine di Santa Lucia, segna ancora con metodo miniaturistico le luci vitree delle aureole e dei veli.

GIAMBATTISTA DELLA CERVA.

G. B. della Cerva, scolaro e collaboratore di Gaudenzio[1], prese parte, con questo maestro e con Bernardino Lanino, alla decorazione della chiesa di San Magno in Legnano, dipingendo candelabre di pilastri con putti dalle grosse teste fra ornamenti come di ferro battuto, e un'*Adorazione de' Magi*, ove le forme di Gaudenzio prendon grossolana vivezza. Qui egli appare un rozzo mestierante che torce i volti delle figure, le copre di drappi a pieghe come di latta, le colora di tinte chiassose. Tra le circonvoluzioni dei panneggi gaudenzieschi sembra stia per cadere uno dei re; un altro, in piedi, con veste di rigida lamiera, par uscito da una carta da gioco: l'artefice rozzo e superficiale cerca vivezza col nero pungente degli occhi, col ghigno delle facce contorte.

Quattro affreschi di G. B. della Cerva, citati dal Mongeri, si vedono nel Santuario di S. Maria in Busto Arsizio, ridipinti, e una pala d'altare con il *Presepe*. A Milano, per vecchia tradizione, gli è attribuito un quadro raffigurante l'*Incredulità di San Tommaso* (fig. 300), ove appare lo scolaro di Gaudenzio nella intonazione bionda delle carni, nei tipi e in certe movenze costrette delle figure, ma anche spunta la convenzione accademica nei drappeggi alla classica, nelle superfici di maiolica, levigate, translucide, su fondo nero. Per salire al livello della piattaforma su cui si presenta Cristo nella cerchia degli Apostoli, uno dei due che fanno da quinte alla scena sale sopra uno sgabello rovesciato; Cristo vacilla tenendosi in bilico sulle aperte braccia; San Pietro sporge la testa quadrata tra il Redentore e una smunta figura, come da un'angusta finestrella; un resto di cadenza lineare gaudenziesca, che si sovrappone agli stampi accademizzati, toglie

[1] Scolaro di Guadenzio Ferrari, nato probabilmente a Borgomanero, lavorò circa il 1540. Nel 1542 attese alle pitture della chiesa di San Magno a Legnano. Aiutò nel 1544 Gaudenzio a dipingere in S. M. della Passione.

Fig. 300 — Milano, San Lorenzo.
G. B. della Cerva: l'*Incredulità di S. Tommaso*.
(Fot. Croci).

equilibrio alle vacillanti e allampanate figure. Mentre gli Apostoli lontani traggon dall'ombra realistiche accentuazioni, che si fan quasi macabre in una mano di scheletro, il Cristo e gli Apostoli in luce, smunti, affilati, con listerelle untuose di chiome, ripetono le vecchie forme di Gaudenzio dissanguate, sdilinquite. S'intonano a quella povertà di vita i colori, scialbi come le figure: sola nota viva un colletto di carminio sopra una veste cilestrina. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Milano, S. Lorenzo (Sagrestia): *Cristo che mostra la piaga del costato a S. Tommaso.* Sia il TORRE che il LATUADA non danno il dipinto per opera certa di G. B. Della Cerva, ma riportano l'opinione comune.

— S. Ambrogio: *Deposizione.* Il MONGERI scrive: « pare di Gaudenzio Ferrari: però opera dei suoi anni inoltrati; o meglio dello scolar suo B. G. Della Cerva ».

Dai vecchi autori viene indicato il ritratto di G. B. Della Cerva, insieme con quello di Gaudenzio Ferrari, nell'affresco del *Martirio di S. Caterina*, dipinto da Gerolamo Lanino in S. Nazzaro Maggiore.

Il MALVEZZI (205) ci dà notizia del.e opere di G. B. Della Cerva a Busto Arsizio: « Finalmente io pel primo, farò menzione d'altri quattro affreschi di molto merito che si trovano in un Santuario di Busto Arsizio a fianco dell'altar maggiore. Erano guasti dal nitro, e in questi ultimi anni furono lavati e ridipinti intieramente. Ma bravi!!! La pala d'altare ch'è più conservata, è da alcuni attribuita a Gaudenzio, ma a me pare opera dello stesso Della Cerva. Finalmente egli fu chiamato a dipingere nel palazzo Ducale, che poi fu distrutto ».

GUGLIELMO CACCIA, detto il MONCALVO.

1568 — Nasce a Montabone, presso Asti, secondo il P. della Valle.

1593 — È accasato in Moncalvo, e decora di affreschi la cappella del Rosario nella parrocchia di San Michele (data del 24 luglio).

1593 — Data gli affreschi di Candia Lomellina.

1601 — Dipinge a Borgo San Martino una *Madonna del Rosario*.

1601 — Dipinge i *Ss. Sebastiano e Rocco* nella chiesa di San Michele in Pavia.

1609, 24 gennaio — I Minori Osservanti di S. Francesco di Moncalvo gli cedono la cappella di S. Luca nella loro chiesa.

1615, 21 aprile — Dà fine alla cupola (della chiesa di S. Marco in Novara), «dove dipinse un *Dio Padre* con alcuni angioli attorno e una prospettiva».

1622, 9 agosto — Detta il suo testamento.

1625 — Ai 15 di aprile, fonda in Moncalvo un monastero sotto la protezione di Sant'Orsola, donandogli parte delle sue case e promettendo di pagargli entro due anni 100 scudi.

1625 — Data del *Martirio di S. Maurizio*, in San Francesco di Moncalvo.

1625 — Pochi giorni prima della morte, detta al notaio Gio. Batt. Manacorda un codicillo, ove è anche una lista di sue pitture.

1625, 13 novembre — Muore.

1625, 14 novembre — È sepolto in San Francesco. [1]

---

[1] Bibliografia su Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo: DELLA VALLE P. G., *Correzioni e Giunte al Vasari*, inserite nella edizione senese; FRANCESCO NEGRI, *Il Moncalvo*, in *Rivista di Storia, Arte, Arch. della prov. di Alessandria*, fasc. 12-14, 1896; GUIDO MARANGONI, *Gli affreschi laniniani di Candia Lomellina*, in *Rassegna d'Arte*, 1912.

* * *

Seguace di Bernardino Lanino appare Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, negli affreschi segnati con la data del 1593 a decorazione della chiesa di San Michele in Candia Lomellina, ove ebbe a compagno Girolamo, figlio di Bernardino. Pomposo e grossolano nelle occhieggianti Sibille, alcune delle quali s'avvolgono entro i turgidi panni dei Lanino, morbido nelle carni dei putti con tabella, di una morbidezza superficiale e un po' volgare, il Moncalvo spiega nelle scene bibliche una vivacità e una freschezza, ben presto inaridite. Di tende a cartoccio, di sciarpe a righe, di tovaglie con grossi ornati, si vale per infonder animazione pittoresca al gruppo centrale della scena di *Gesù presentato al tempio* (fig. 301): il ritmo vorticoso del Lanino si spezza, e una semplicità rusticana s'incide nelle figure lignee, intagliate a fatica. L'architettura svelta del tempio, aperta sopra una via fiancheggiata di case, è una ristampa dei più comuni sfondi di scuola vercellese, e la donna con bambino in braccio, presso la porta, richiama assai male le famose balie di Gaudenzio.

Come un arazzetto d'importazione fiamminga si presenta sulle prime il migliore di questi affreschi: la *Fuga in Egitto* (figura 302), che è tra i brani più gradevoli in tutta la monotona carriera artistica del maestro piemontese. Nulla ha di drammatico la scena, concepita alla maniera lombarda: con l'angelo a guida e preceduta da San Giuseppe, la Madonna sul somarello passeggia in aperta campagna. La scena semplice trae vita dal paesaggio, soprattutto dal filare di grandi alberi che si prolunga dietro la Madonna delicata e il bimbo cinguettante, festoso. Il chiaro paese e il murmure delle piante, tagliate in alto dalla cornice dell'affresco, infondono schietta poesia alla composizione arcaistica, con le figure dell'angelo e di San Giuseppe ritagliate sul fondo, cartacee.

La discendenza del Moncalvo da Bernardino Lanino può

scorgersi anche nella *Fuga in Egitto* della Chiesa di San Michele a Casale, composizione scucita, ove tutto è appassito: le tinte, come il volto della Madonna vecchierella, sotto la cute liscia,

Fig. 301 — Candia Lomellina, Chiesa di San Michele.
Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo: *Presentazione di Gesù al tempio.*
(Per cortesia del Col. A. Marchetti).

color di rosa. Anche la *Madonna tra Santi*, nella chiesa di San Pietro in quella stessa città, mostra, in qualche particolare e nel biondeggiar delle tinte, la discendenza vercellese del pittore,

sebbene le forme della Vergine, che con una mano ripete il gesto protettore della *Madonna delle rocce*, volgano verso uno scipito raffaellismo. Le figure son statuine da altare di campagna, bam-

Fig. 302 — Candia Lomellina, Chiesa di San Michele.
Il Moncalvo: *Fuga in Egitto.*
(Per cortesia del Col. A. Marchetti).

bolette di cera bionda, a cominciare dal piccolo Gesù ricciuto, sorridente, sfumato. Nessuna gaiezza di colore: tutto è spento, monotono, come gli atteggiamenti senza vita.

Di chiesa in chiesa, di quadro in quadro, l'espressione di stanchezza che produce quest'arte avvizzita e falsa va ripetendosi.

In San Paolo, nel grande quadro dell'*Assunta*, sopra un cielo senza luce e un alone giallino, la Vergine appare diritta, a mani giunte, con i piedi sopra un gruppetto di cherubi, come candelotto nella coppa del candeliere. Gli angioli, biondi, piccini, tondi, che forman base alla Madonna, tengono ancora del modulo di Bernardino Lanino. Altri, a gruppetti o soli, si piantano a destra e a sinistra in simmetria. Da Raffaello il mellifluo Moncalvo trae il motivo della tomba con fiori, ma invece di disporla in linea trasversa fa che coincida con l'asse mediano del quadro, come gli suggerisce il suo tenace arcaismo.

Qualche ricordo del Lanino rimane impresso nel *Miracolo di Sant'Antonio che ridona la vita a un giovane*, nella cappella dedicata a questo Santo in San Francesco di Moncalvo, opera ancor giovanile, come dimostrano il colorito cinerino, le forme piuttosto snelle, le ombre meno nere che nel periodo successivo. Il paesaggio di sfondo, in uno sfumato verdazzurrino, ha strane affinità con quelli del Garofalo.

A Milano, negli affreschi della cappella di Sant'Alessandro, il colore del Moncalvo si fa chiaro e leggero. Festosa è la decorazione delle volticelle (fig. 303) con angioli entro ovati e tondi, e, fra tondo e tondo, nei triangoli curvilinei, putti su nuvole, staccati da piani a musaico.

Spunta il sentimentalismo del Moncalvo negli angioli musici, specialmente nel *suonator di liuto* con gli occhi al cielo, mentre le più dolci carezze del colore son prodigate alla teoria d'angioletti biondi nei sottarchi, foggiati sullo stampo di grazia vezzosetta e ricciutella che passa di pittura in pittura, in tutta l'opera del maestro piemontese.

Compositore slegato, come ogni volta che tenta d'avvivare il movimento della scena, è il Moncalvo nell'*Adorazione de' Magi* (fig. 304), la meno guasta fra tutte le pitture della cappella. Il gruppo del re moro, a destra, il gruppo di cavalli e servi a sinistra, ristampano forme della scuola di Vercelli, mentre nella Vergine e nel paggetto inghirlandato si scorgon le impronte del manierismo milanese. Il particolare migliore è quello della donna

Fig. 303 — Milano, Chiesa di Sant'Alessandro. Il Moncalvo: Decorazione di una volticella.
(Fot. Croci).

tronca dalla cornice, con un bambino addormentato fra le braccia, intenta dal basso alla scena (fig. 305). La figura è tutta un accordo carezzevole di paglierini, di bianchi cinerei, di violetti svaniti, di grigioverdognoli. Tra le carni biancorosate della

Fig. 304 — Milano, Chiesa di Sant'Alessandro. Il Moncalvo: *L'Adorazione de' Magi.* (Fot. Croci).

mano e del volto e la cuffietta biancargento sono passaggi cromatici d'ineffabile delicatezza. Qui veramente il Moncalvo fa le sue migliori prove di colorista, e in tutta la cappella, tra i moti spesso squilibrati e le composizioni aritmiche, si rivedon le tinte lievi, tenere, liete.

Il tono rosato e chiaro degli affreschi milanesi, e qualche reminiscenza dei Campi nelle figure manieristiche di alcune guardie, si ritrovano nella *Resurrezione di Cristo* del Duomo di Asti (fig. 306), ove però torna a prevalere l'elemento lani-

nesco. Le figure sono ingrandite, ingrossate; intonati al rosa i colori: nella guardia che fugge a sinistra, par scorgersi un ricordo indiretto del *San Pietro Martire* di Tiziano.

Cristo, in una luce chiara, dilavata, col drappo rosa al vento, ha la testa melliflua e ricciutella dei Santi nelle opere tarde del Moncalvo. Quattro angioletti, due di qua, due di là dal Reden-

Fig. 305 — Milano, Chiesa di Sant'Anselmo.Il Moncalvo: Particolare dell'*Epifania*. (Fot. Croci).

tore, son disposti uno ad uno sulle nubi con meccanica simmetria. Inevitabilmente, il Moncalvo ricade, dopo tanti sforzi, nella sua logora trama compositiva. Alla pittoresca varietà di moti delle guardie intorno al sarcofago contrasta la specchiata superficie della Gloria.

La maniera chiara degli affreschi si riflette in questo mediocre e tipico Moncalvo, mentre in tutta una serie di opere del Monferrato si sviluppa la maniera fumeggiata, seguita dal maestro piemontese in una notevole tavoletta del castello Sforzesco, raffigurante la *Processione del Santo Chiodo* (fig. 307). Le

figure lunghe e smilze incedono in un'atmosfera fortemente ombrata, che squilla di luce nelle cotte argentine dei chierici e s'accende di pochi bagliori sulle mani, sui volti, sui piviali dei sacerdoti. La speciale applicazione dello sfumato lombardo, fatta dal Moncalvo sulla guida dei Campi, lo conduce a un'animazione pittoresca di superfici, avvivate da rapidi tocchi di luce e da improvvise fosforescenze, paragonabili a quelle della scuola ferrarese. Traverso i Campi e l'indiretta eredità veneta della loro opera, il Moncalvo raggiunge un'eccezionale abilità di tocco nella figura del vescovo che si volge alla donna inginocchiata, nella mano di un prelato dietro il portator di vessillo e nella fiamma dibattuta dal vento. Con quel suo schema di figurine sfilato e calligrafico, la composizione esce palpitante, nel dibattito di luci e d'ombre, dal fondo azzurroverde di campagna.

Simile brillar di superfici oscurate a tratti dall'ombra ravviva la monotona maniera del Moncalvo in un quadretto del Museo Civico di Casale, con un *gruppo di angioli suonatori*. In un momento di raccoglimento, senza ambizioni di strafare, il maestro piemontese si esprime con vivide note coloristiche. Lo sfumato, inteso in un senso molto ingenuo, quale mezzo di ammorbidimento e di gradazione di tinte, addolcisce il modellato delle carni, senza unificar l'effetto di colore, che è, anzi, vario e intenso. Sul fondo, di un verdazzurro fosforico, le quattro figure han per base uno strato di nuvole di un grigio freddo leggermente intonato al viola, che è del Moncalvo l'intonazione prediletta. Il colore brilla, il manto gialloro squillante sul verde olivo della tunica dell'angelo al centro, l'indefinibile nota violetta della veste di un suo compagno, il bel verde quasi dossesco del manto di un altro, le ali a sprazzi multicolori, vibrano accostando le carni illividite. Lo smorto pittore scintilla: par gareggi con lo Scarsellino. Il vaso filigranato d'argento, grigio nell'ombra, è in delicata armonia col grigio violetto delle nuvole.

Effetti di colore fosforescente cerca il Moncalvo anche nell'*Estasi di San Francesco* (fig. 308) della Pinacoteca di Torino,

fra i lustri dell'ombra, mentre nella *Deposizione di Cristo dalla Croce* (fig. 309), sopra un altare della chiesa di San Gaudenzio a Novara, un chiaror lunare smorza i colori fumeggiati. Qual

Fig. 306 — Asti, Duomo. Il Moncalvo: *La Resurrezione.*
(Per cortesia della R. Sovrintendenza all'Arte in Torino).

che ricordo della maniera dei Campi può scorgersi anche in quest'opera, specialmente nel gruppo scultorio di Cristo e di San Giovanni, modellato con una evidenza di rilievo forse unica in tutta l'opera del maestro. Il ristretto orizzonte di Guglielmo Caccia compositore di pale, par qui allargarsi alquanto; eppure

egli rimane sempre il ritardatario che dispone con estrema cura di bilanciamenti e di simmetrie la siepe delle immagini intorno al Redentore. La salma, la croce, gli angiolini, son disposti di sghembo; ma le altre figure, ad arco dietro il Cristo, non ne seguono la direzione. Il motivo dei tre putti, che vengono giù dalle nubi argentate come un vivente raggio di luna, è troppo volutamente e vezzosamente puerile, troppo gioco, per non stonare nel raccoglimento della scena. L'altro che giunge a braccia arcuate par sospeso a un filo invisibile.

Tutto è accurato, fin troppo: le pieghe sottili, i lineamenti appuntiti, i lustri sulle dita, sulle fronti. È l'opera di un disegnatore scrupoloso, di un alluminatore attento, paziente. In fondo, la tradizione piemontese persiste, anche nella linea falcata, gaudenziesca, di alcune figure. L'effetto luministico s'avviva in alto d'un chiaror di luna tra le nubi interrotte, ma l'insieme rimane scialbo, in un'intonazione livida, incenerita. Luci argentine passano sulle figure, che sembrano, specialmente gli angioletti, d'argento ossidato sul cielo di sera.

Circa il 1609, dipingendo, nel coro della chiesa di San Francesco a Moncalvo, il *Cristo nel deserto nutrito dagli angioli*, Guglielmo Caccia ripete la solita gamma di colori, il consueto modulo di figure. Tornano le luci livide, lustre e crude; tornano le ombre nere. Le carni brunicce e velate, i rossi violacei, i fosforescenti verdi oliva, ci riconducono in un mondo cromatico affine a quello ferrarese. Sconnessa è la composizione. Manca al pittore l'abilità di costruir la scena, persino quell'abilità accademica che è diffusa fra i tardi cinquecentisti. La stessa sensibilità della forma piena, comune agli artisti del Cinquecento maturo, è così scarsa nel Moncalvo che, nonostante l'impegno con cui sfuma le carni dei due puttini a volo, essi dan l'impressione di essere ritagliati sul fondo scuro.

Le impronte lombarde, dovute al soggiorno milanese, s'accentuano nel quadro della *Natività del Battista*, nella stessa chiesa di San Francesco, ove son tipi muliebri che ricordano Andrea

Fig. 307 — Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco. Il Moncalvo: *Processione del Santo Chiodo*.
(Fot. per cortesia della Direzione del Museo).

Solario e Giampietrino. Slegata, come sempre, è la composizione; slegato l'effetto cromatico: nessuno dei colori adoperati è tonalmente accordato con l'altro, e neppure francamente chiaroscurato; ma tutti cangiano nella ricerca di un accordo instabile, che si risolve in una continua stonatura. Predominano i rosa caramella, i viola chiari; e su tutto si stende un'intonazione fumosa che rende le ombre nere, sovrapponendosi alle tinte senza unirle [1].

Nella composizione raffigurante *San Luca ritrattista della Vergine*, altra opera del Moncalvo che, con le sue figlie, ha, può dirsi, istoriata tutta la chiesa di San Francesco, si notano disuguaglianze dovute a collaborazione. La parte migliore del quadro è costituita dalla « natura morta » dei libri disposti in triplice scansia dietro il Santo, e dal tavolo dietro lui, mentre l'altro, che serve d'appoggio alla sua opera di scultore del gruppo divino, è particolare del tutto privo di carattere. Sia nei libri che nel leggio si nota un senso veristico della materia e una resa di essa asciutta e un po' cruda che è tratto di stil nuovo. Qui, dove si tien lontano da qualsiasi esigenza d'idealizzazione, interpretata sempre dal Moncalvo in modo retorico, pare che egli trovi anche un certo equilibrio di stile.

Esempio della peggior maniera di Guglielmo Caccia è l'*Estasi di Santa Teresa* nella chiesa dedicata a questa Santa in Torino, ove, nella parte inferiore, si scorge l'intervento di aiuti. La retorica del Moncalvo diviene irritante e quasi grottesca. Piccolo Amore in paramenti chiesastici, uscito di sagrestia con la sua cotta bianca, Gesù assesta la freccia sull'arco, mentre la Madonna smorfiosa, con occhiaie correggesche, tiene un'altra freccia nella destra, come un cero. L'allegoria amorosa ha qualcosa di buffo e di sgradevole tra le figure lustre, lisce, ritagliate da un'oleografia di convento.

---

1 Il rosa caramellato e il fiamminghismo un po' fiacco delle nature morte fanno pensare che non siano estranee a questo quadro le figlie pittrici del Moncalvo.

Fig. 308 — Torino, R. Pinacoteca. Il Moncalvo: *Estasi di S. Francesco.*
(Per cortesia della R. Sovrintendenza all'Arte in Torino).

La data del 1625, anno della morte di Guglielmo Caccia, è inscritta sul quadro, firmato, della chiesa di San Francesco a Moncalvo, rappresentante il *Martirio di San Maurizio*. In alto appare la Madonna col Bambino sulle nubi, fra quattro putti; in basso, il Santo è inginocchiato in posizione trasversa, con aperte braccia, e il carnefice, visto di schiena, solleva la spada.

La Madonna col Bambino forma un gruppo d'impronta raffaellesca indiretta; e nei colori tornano le note alla ferrarese: il cielo verdazzurro fosforico, pesante di nuvole, il rosso viola nella veste della Madonna, il verde nel risvolto del manto. Qualche buon colpo di pennello avviva di luci la spada e l'elmo; ma l'insieme del quadro è levigato, lustro, accarezzato; goffo il disegno, soprattutto nella figura del carnefice.

Sino alla vigilia della morte, il Moncalvo fu il pittore delle immaginette sacre. Bigotto fondator di conventi, non trasse slanci dal sentimento religioso: dipinse come un sacrestano diligente pulisce i suoi arredi, lustrando, lisciando con impegno le superfici delle immagini melliflue, profumandone gli aspetti, inanellando riccioli di ben pettinate zazzere, spruzzando su tutto la sua acqua di rose. Il sentimento religioso dei Santi azzimati e dolciastri dà l'impressione di qualcosa di falso, come spesso, traverso il nerofumo che le avvolge, le tinte dei suoi quadri policromi.

Il pittore delle sacre oleografie ebbe per scolare le figlie: ed esse, nell'ombra del convento, resero sempre più esteriore e appassita l'arte devota del padre. Così, quando la suora che soleva firmare le opere col simbolo delle rose dipinse il quadro della sagrestia del Duomo di Asti con il *Cristo nell'Orto*, nutrito dagli angioli, imitò la composizione paterna in San Francesco di Moncalvo, cancellando anche quel po' di varietà che veniva al prototipo dall'affaccendarsi delle alate figure. Tutto, nella scena, s'ispira a una melensa compostezza; le immagini diventano anche più cartacee, anche più melliflue. La monachetta diligente prodiga rossetti su guance, colora testine ricciute, lineamenti

Fig. 309 — Novara, Chiesa di San Gaudenzio.
Il Moncalvo: *Deposizione di Cristo.*
(Per cortesia della R. Sovrintendenza all'Arte in Torino).

piccini. L'arte già scialba del padre divien sempre più annacquata, più fioca, come sbiadita dall'ombra del convento di suore pittrici.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Asti, Duomo: *Resurrezione di Cristo.*

Borgo S. Martino, Chiesa Parrocchiale: *Madonna del Rosario*, eseguita nel 1601.

Candia Lomellina, Chiesa di S. Michele: affreschi, la *Presentazione al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, *Sibille e Putti*. Firma e data - 1593. Dies XXIV Julii Guillelmus Caccia a Montebono pingebat.

Carmagnola, Chiesa: *L'Assunta.*

Casal Monferrato, Chiesa di San Michele: *L'Annunciazione; l'Annuncio ai pastori; la Fuga in Egitto; S. Michele.*

— Chiesa di S. Paolo: *San Matteo scrive il Vangelo, il Martirio di San Matteo; l'Assunta; il Martirio di S. Paolo.*

— Chiesa di S. Stefano: *I Ss. Lucia, Crispino e Crispiniano* (forse opera di collaborazione).

— Duomo, Sagrestia: *La Madonna in gloria e i Santi Francesco e Carlo.*

— Biblioteca: *Angioli musicanti.*

— Oratorio di S. Pietro Martire: *Madonna.*

Castagnole, Chiesa di San Martino: *L'Annunciazione; S. Antonio; La Madonna del Rosario.*

Chieri, Chiesa: *La Moltiplicazione dei pani; La Resurrezione di Lazzaro.*

Crea, Santuario: Affreschi nelle cappelle della *Via Crucis.*

Giarole, Chiesa presso il Castello: *La Madonna con San Domenico e la Beata Margherita di Savoia.*

Lu, Collegiata: *La Madonna del Rosario e S. Teresa di Lima.*

Milano, Chiesa di Sant'Alessandro: Affreschi nella quarta cappella a destra.

— Chiesa di Santa Francesca Romana: *La Madonna della Cintola.*

— Chiesa di San Vittore al Corpo, nella volta: *Due Evangelisti; Otto Sibille, e Angioli.*

Moncalvo, Chiesa di San Francesco: *Martirio di San Maurizio; Miracoli di Sant'Antonio; Cristo nutrito dagli Angeli; San Luca ritrae la Vergine; San Maurizio; Sant'Orsola dinanzi alla Sacra Famiglia; Natività di San Giovanni Battista.* Altre opere di scuola: *La Glorificazione francescana; Il Martirio di Sant'Orsola; il Martirio di San Sebastiano; la Morte di San Francesco; la Natività; l'Adorazione de' Magi.*

Novara, Chiesa di San Gaudenzio: *Deposizione dalla Croce.*

— Chiesa di San Marco: Quadri d'altare e pitture nella cupola, finite il 21 aprile 1615. Nella decorazione di questa chiesa ebbe a compagno il Cerano.

Pavia, Chiesa di S. Maria di Canepanova: *David e Abigail; Natività di Cristo;* le *Sibille* negli angoli della Cupola.

— Chiesa di San Michele: *I Ss. Sebastiano e Rocco* (1601).

— Museo: *Natività della Vergine.*

— Oratorio del Collegio Ghislieri: *Il Presepe con i Santi Girolamo e Pio V.*

Penango, Chiesa: *La Madonna con i Ss. Grato e Antonio; La Madonna con i Ss. Michele e Giorgio.*

Sala Monferrato, Chiesa: *La Madonna del Rosario.*

Solero Marino, Chiesa: *La Madonna del Rosario.*

Torino, Chiesa dei Cappuccini: *Martirio di S. Maurizio.*

— Chiesa di Santacroce: *S. Pietro in trono.*

— Chiesa di S. Teresa: *La Santa in estasi.*

Vignale, Chiesa di S. Bartolommeo: *Sant'Agostino.*

VI.

GENERAZIONE ARTISTICA SPUNTATA A MEZZO IL CINQUECENTO, INTENSIFICAZIONE DELL'ECLETTISMO. TENDENZA A SUPERARE IL MANIERISMO.

SANTI DI TITO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Reminiscenze di Andrea del Sarto. - Reazione al michelangiolismo. - Tracce d'impressioni veneziane e qualche ricerca di pittoresco. - Composizioni deboli per lo spirito di attenuazione, di compostezza, la mancanza d'accenti impetuosi. - Dipendenze dal Bronzino, affinità col Barocci, raffinatezze nel modo di valersi della luce per l'ultima opera, l' " Annunciazione ". - CATALOGO DELLE OPERE.

BERNARDINO POCCETTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Agli esordi, rievoca antichi maestri fiorentini, specialmente Domenico Ghirlandaio. - Unisce, nella stessa composizione lo schematismo quattrocentesco e la libertà del Seicento. - Entro schemi arcaistici svolge motivi proprii del manierismo. Nelle ricostruzioni storiche, si studia di ritrarre ambienti e figure secondo aspetti e costumi antichi. - Col tempo, la tendenza del Poccetti verso scioltezze macchiettistiche, e il suo senso vivace del pittoresco, lo conducono ad ottenere fluidità pittorica ed effetti di movimento compositivo. - Con l'Autoritratto, il maestro sembra inoltri nel mondo dell'impressionismo romantico ottocentesco, e, nella decorazione dello stanzino da bagno di villa Artimino presso Signa, spiega, in libere improvvisazioni, una sorprendente modernità pittorica. - CATALOGO DELLE OPERE.

DOMENICO CRESTI, DETTO IL PASSIGNANO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Affreschi manieristici in San Marco. - Studio del colore puro. - Tracce d'impressioni veronesiane. - Nel " Battesimo di Cristo ", del Duomo di Bergamo, il pittore fa centro della sua visione il movimento atmosferico della luce e dell'ombra; nel " Martirio di Santo Stefano ", a Santo Spirito di Firenze, il disegno manieristico è completamente assorbito dall'effetto di luce; nel " Seppellimento di S. Sebastiano " del Museo Nazionale di Napoli son riflessi della maniera del Palma Giovane. - Lo schematismo compositivo attenua poi, in tutta una serie di quadri, la libertà dell'effetto pittorico. - L'esempio del Caravaggio colpisce il Passignano in cerca di ques'effetto. - CATALOGO DELLE OPERE.

JACOPO CHIMENTI DA EMPOLI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: I suoi modi pittorici risalgono ad Andrea del Sarto. - Ha rapporti di affinità col Poccetti. - Giunto al 1600, si appassiona per la corposità della materia pittorica nel dipingere la " Betsabea " del Museo storico-artistico di Vienna. - Dopo il culmine del secolo, la sua arte ristagna: il chiaroscuro s'attenua, la forma plastica perde spessore e risalto. - Si risolleva nel secondo decennio del Seicento, e, pur ricordando

Santi di Tito, lo richiama in una colorazione e in un'espressione intensificata. - Dopo le appassionate ricerche di forma determinata col mezzo dei colori e di contrasti tra ombre e luci nel " San Carlo e la famiglia Rospigliosi " a Pistoia (1613) e nel " Sant'Ivo " della Galleria Pitti (1616), ricade in un periodo d'esaurimento. - Quando, nei tardi lavori, pareva sfuggir per stanchezza il pennello alle mani del pittore, bastò, a risvegliarlo, un qualche sforzo, come si vede nelle due " Nature morte " della Galleria Pitti, ove il senso della luce quasi risolve il problema coloristico e chiaroscurale. - CATALOGO DELLE OPERE.

LUDOVICO CARDI, DETTO IL CIGOLI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Derivazione da Alessandro Allori e da Santi di Tito, influsso del Baroccio e del Correggio. - Intensa ricerca di forma coloristica nel " Martirio di Santo Stefano " della Galleria Pitti, sull'esempio di Paolo Veronese, e nell' " Ultima Cena " della Collegiata d'Empoli, sotto l'impressione del Tintoretto. - Torna poi ai naturali modi di Toscana, senza rinunciare alle ricerche di forma e di colore, proprie ai suoi contemporanei, nè a conciliar i modi del passato con l'insistente ricerca del nuovo. - S'approssima sempre più al Baroccio, più che i Veneziani affine, per lo sfumato, ai modi fiorentini. - Le reminiscenze del Correggio e del Fiori si fondono negli effetti pittorici dei quadri dell'ultimo tempo. - Infine, superato il manierismo, il Cigoli giunge al barocco. - CATALOGO DELLE OPERE.

FABRIZIO BOSCHI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Ricerca di caratteri, scioltezza corsiva di pennello nel " Michelangelo davanti a Giulio II ". Michelangiolismo che par derivare dal Salviati nei " Ss. Pietro e Paolo condotti al supplizio ", e un fare arrovellato ed aspro derivato dallo studio d'incisioni tedesche. - Prestito, nel " San Sebastiano " di Santa Felicita, da Antonio Pollaiolo. - Da queste ultime forme a forti sbattimenti di luce, il Boschi trapassa ad altre eleganti e sciolte nel Casino de' Medici, rammentando il Vasari, e più le tradizioni di Andrea del Sarto. - CATALOGO DELLE OPERE.

ANDREA BOSCOLI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Imitazione della maniera pittorica di Santi di Tito nell'Autoritratto, degli Uffizi, che rappresenta un momento accademico nella vita del Boscoli. - Piena consapevolezza delle ricerche pittoriche del Seicento nella " Visitazione " di Sant'Ambrogio a Firenze, espressione decisa di colore e di luce. - La " Nascita della Vergine " nella Galleria Pitti, ove le figure, attuate come masse di colore entro un ambiente spazioso, rivelano una sensibilità pittorica affine a quella dei primi impressionisti toscani. - Decadenza progressiva del maestro durante la dimora nelle Marche, dalla grande pala d'altare del convento di San Luca a Fabriano, ricca ancora di vita pittorica, alle composizioni trasandate di Sant'Elpidio a Mare. - Apparizione, nell'opera del Boscoli, di germi dissolventi del manierismo baroccesco marchigiano. - CATALOGO DELLE OPERE.

AURELIO LOMI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Composizioni di stampo manieristico nel Duomo di Pisa e nella chiesa di Santo Spirito a Firenze. - Prevalenza di un superficiale effetto decorativo sulla costruzione. - Colorismo freddo e monotono nella " Natività " e nell' " Epifania " di Pisa; accentuazione del chiaroscuro nella " Natività " di Firenze. - Qualche valore costruttivo nel " San Girolamo " del Camposanto di Pisa. - Il " Martirio di Santa Caterina " nella

chiesa omonima di Pisa, e sue attinenze con la tradizione del Correggio, anche più chiare nella tela con " San Marco " del Museo Civico di quella città. - Ritorno ai moduli manieristici nella " Visitazione " della chiesa di San Siro a Genova, nell' " Annunciazione " della chiesa di Santa Maddalena e nella " Resurrezione " di Santa Maria in Carignano. - Qualche eco dell'arte di Santi di Tito e del Cigoli nella " Visitazione " dell'Annunziata di Portoria, intensa di chiaroscuro, e anche nell'ibrida pittura del " Martirio di San Biagio " in Santa Maria di Castello. - Vigore cromatico e solidità costruttiva nella composizione del " Miracolo di Sant'Antonio ", in una cappella della chiesa di San Siro, ove si fa più chiara la dipendenza dal tardo Cinquecento fiorentino. - Scarse tracce d'influsso genovese nell'arte del Lomi. - CATALOGO DELLE OPERE.

SCIPIONE PULZONE DA GAETA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nei primi ritratti, agli insegnamenti di Jacopino del Conte, si aggiunge l'esempio di qualche maestro fiammingo per lo studio del particolare. - Fa eccezione il Ritratto del Card. Granvella nel Museo di Besançon, eseguito sotto l'impressione d'altro di Tiziano. Nei quadri sacri il pittore oscilla fra Andrea del Sarto, Raffaello, il Correggio; nei [ritratti, s'ispira al Bronzino, al Porbus, a Sebastiano del Piombo, ad Alessandro Allori, a Tiziano. - Per ultimo, nel " Crocefisso " di Sant'Eligio de' Ferrari in Roma, opera rimasta incompiuta " per difetto di vita ", sente l'arrivo del grande novatore Michelangelo da Caravaggio. - CATALOGO DELLE OPERE.

NICOLO' CIRCIGNANI E CRISTOFORO RONCALLI detti DELLE POMARANCE O POMARANCIO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nell' " Annunciazione " di Città di Castello, come nella decorazione pittorica della cupola di Santa Pudenziana a Roma, Nicolò Circignani rispecchia vecchie forme di stampo raffaellesco, infronzolite e arricciate ai contorni. - Le sue figure di stucco rosato si fan leggiere nei pennacchi della cupola. - Influsso dell'ambiente senese nelle pitture di Cristoforo Roncalli. - Enfasi teatrale nella " Sant'Agnese " della chiesa dei Gerolamini a Napoli, ove gli accentuati effetti luministici sulle forme spezzate e metalliche sembran rivelare un influsso del mondo artistico napoletano, mentre la " Santa Maddalena " della Galleria Borghese a Roma è schietta derivazione di caraccismo, d'impronta pienamente secentesca. L'opera migliore di questo mutevole maestro è la decorazione del soffitto nella Sala del Tesoro a Loreto. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIAMBATTISTA TINTI E L'ESORDIO DELLO SCHEDONI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Centone di motivi correggeschi è l' " Assunta " di G. B. Tinti in S. Maria degli Angeli e nel Duomo di Parma, mentre la " Cena in casa del Fariseo ", nella stessa città, rivela influssi bolognesi, e in particolare quello di Pellegrino Tibaldi. - L'opera maggiore di questo maestro, aspro di disegno e di colore, non privo di personalità, è la decorazione della cupola di Santa Maria degli Angioli a Parma. - Impronte manieristiche nella "Predica del Battista ", della Galleria Parmense, opera di Bartolomeo Schedoni, in rapporto con l'arte del Parmigianino e di Nicolò dell'Abate. - Sviluppo secentesco dell'arte di questo maestro. - CATALOGO DELLE OPERE.

IPPOLITO SCARSELLA, detto LO SCARSELLINO, E GASPARE VENTURINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Ispirazione da Paolo Veronese nelle sue piccole riduzioni compositive. - Continuazione di forme d'arte ferraresi, dominate nella prima metà del Cinquecento dal Dosso. - Pitture minuscole

idilliache, aneddotiche. - Riflessi dell'arte dei Bassano. - Decorazioni per il palazzo dei Diamanti, ov'è superato da un ferrarese quasi sconosciuto: Gaspare Venturini. - Quadri d'altare ove si manifesta più schietta la personalità dello Scarsellino nel grigiore dei toni abbassati e spenti. - Senso artificioso del pittorico nell'opera dello Scarsellino. - CATALOGO DELLE OPERE.

LUCA CAMBIASO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Suo esordio nelle deboli composizioni, di stampo perinesco, della chiesa di San Bartolommeo degli Armeni: la " Resurrezione " del 1559, la " Trasfigurazione " del 1561. - Gli affreschi in Palazzo Spinola: furiosa ricerca di gigantismi michelangioleschi e d'effetti di movimento, noncuranza assoluta di misura tra figure e ambiente architettonico. - Prima apparizione di elementi correggeschi, accanto ai raffaelleschi, nella bella " Madonna col Bambino, il Battista e Angioli ", della chiesa di S. Maria della Cella a Sampierdarena. - Affermazione dello stile costruttivo proprio di Luca in un affresco di Palazzo Parodi, tra reminiscenze beccafumiane; e, in modo più perfetto, nel " Ratto delle Sabine " in villa Imperiale, e nelle pitture a fresco della cappella Lercari in San Lorenzo di Genova. - Ritmo architettonico ampio; grandiosi effetti scenografici, limpidità e chiarità di colore. Qualche impressione dal Veronese. - La maniera velata del Cambiaso, caratteristica per un cromatismo triste, soffocato, silenzioso: esempi tipici: la " Pietà " di Santa Maria in Carignano, la " Madonna con angeli " dell'Accademia ligustica, la " Pietà " di Palazzo Rosso, la " Madonna col Bambino in fasce " dell'Accademia Ligustica. - I " notturni " del Cambiaso nei loro esempi maggiori: la " Natività " di Bologna, il " Cristo davanti a Caifas " dell'Accademia ligustica. - Ineguaglianza di livello artistico tra le opere di Luca: frequenti segni di stanchezza inventiva, ripetizioni fiacche, fredde esercitazioni cerebralistiche. - Esempi modernissimi di sintesi costruttiva tra i disegni del maestro, espressione massima del suo artistico valore. - CATALOGO DELLE OPERE.

G. B. PAGGI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Reminiscenze del Beccafumi nella " Natività " della chiesa del Carmine a Genova, dove si studia d'attenersi agli schemi del Cambiaso. - Movimento atmosferico dei gruppi di figure nell' " Assunta " della stessa chiesa. - Modi cambiaseschi dominanti a Genova nelle pitture del Paggi, tanto nella " Comunione di San Girolamo " della chiesa di San Francesco di Paola, quanto nell' " Annunciazione " della chiesa di San Bartolommeo degli Armeni e nel " Cristo che consegna la propria immagine ad Anania ". - In questa seconda opera si scorgono anche tracce evidenti dei modi pittorici in voga a Firenze nell'ultimo Cinquecento. - Stenta imitazione degli studiati effetti luministici prediletti dai tardi maestri fiorentini nella " Trasfigurazione " di S. Marco a Firenze, di sgradevole apparenza oleografica. - Imitazione grossolana di tardi venezianismi pittorici alla Palma giovane, nella " Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Giorgio ", in Palazzo San Giorgio a Genova. - Prossimità ai modi luministici del Cambiaso nella " Venere " di Palazzo Bianco, non senza reminiscenze venete. - Le forme turgide son vedute in un lampeggiar di luci violento, secentesco. - CATALOGO DELLE OPERE.

LAZZARO TAVARONE.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Scolaro del Cambiaso, non distinto da lui nelle opere di collaborazione in Ispagna. - Rivelazione, negli affreschi genovesi, del suo stile di decoratore disinvolto, tendente al gusto settecentesco nei colori tenui, nella rapidità calligrafica dei contorni, nel tratto umoristico. - Le sue pitture in Palazzo Adorno e in Palazzo Negrotto Cambiaso a Genova. - CATALOGO DELLE OPERE.

SANTI DI TITO.

1536, 6 ottobre — Nacque a Borgo S. Sepolcro (nota al VAS., ediz. Sansoni, VII, 619; COLNAGHI, 240). Il BALD. invece dà la data 1538.

Venne a Firenze fanciullo, e qui fu educato (BAGLIONE, 65; BALD. VII, 61). Studiò sotto Bastiano da Montecarlo, poi sotto il Bronzino. Per addestrarsi nel disegno frequentava anche Baccio Bandinelli (BORGHINI, BAGLIONE, BALDINUCCI).

1554 — Era nella Compagnia di S. Luca (COLNAGHI, 240).

1558, circa — Andò a Roma, ove dal cardinale Bernardo Salviati gli fu data a decorare una cappella, e ove dipinse in Belvedere per Pio IV (BALDINUCCI, VII, 63).

1562, circa — Tornò a Firenze (BALD., ivi).

1564 — Per le esequie di Michelangiolo dipinse una tela con la scena della visita del Buonarroti al duchino Francesco de' Medici in Roma, e degli onori che ne ricevè (VASARI, VII, 309; BALD., VII, 64). La tela fu appesa alle pareti dell'Accademia nel 1571 (COLNAGHI, 240).

1564-1601 — Citato nei registri dell'Accademia del disegno (COLNAGHI, 240).

1565 — Lavorò all'apparato per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria, facendo con Carlo Portelli da Loro le pitture di Borgo Ognissanti. Nella stessa occasione dipinse a chiaroscuro, su tele grandissime, storie d'uomini illustri di casa Orsini, in un teatro a piazza S. Lorenzo. Ciò fece per commissione di Paolo Giordano Orsini, duca di Bracciano (VASARI, VII, 619; MELLINI, nella stessa ediz. del VASARI, VIII, 618).

1567 — Iscritto all'Arte dei Medici e Speziali (COLNAGHI, 240).

1567, ultimo giorno di novembre — L'Accademia assegnò agli artisti i lavori di abbellimento della sua sede nel capitolo dei Servi. A Santi fu data a fare la storia che poi eseguì il Va sari; al Vasari quella che fece Santi.

1568, 24 agosto — Santi di Tito fu ricevuto come uno dei fratelli nella Congregazione di S. Tommaso d'Aquino (BALD., VII, 66).

1569-1579 — Tavole con la *Risurrezione*, la *Cena in Emmaus* e la *Crocefissione* in S. Croce (BALD., VII, 67).

1570, 10 dicembre — Santi di Tito promette agli accademici di metter mano alla sua storia e di finirla entro due mesi.

1571, 15 febbr. — Ha finita una delle sue pitture per lo studiolo di Francesco I, nel Pal. Vecchio. (Lettera del BORGHINI al VASARI, *Carteggio del Vasari*, edito dal Frey, DCCLXXXI.)

1571 — Vari pagamenti relativi all'affresco.

1571, 12 maggio — Pagamento a due contadini che «tramutarono il ponte di santi di tito per ritoccare a seccha lo sue storia» (GEISENHEIMER, *Arte e Storia*, 1907, 20).

1573, novembre — Ebbe la carica di Maggiore nella Confraternita di S. Tommaso d'Aquino. Allora fece, in quella Confraternita, una tavola e la soffitta (BALD., VII, 66).

1578, 19 giugno — Fu fatto cittadino fiorentino (BALD., VII, 86; COLNAGHI, 241).

1578, circa — Dipinse la tavola per la chiesa della Madonna del Soccorso a Prato (COLNAGHI, 241).

1578 — Fu pagato per due ritratti eseguiti per il Granduca (*Carteggio di Don Vinc. Borghini*, 1912, 96).

1589 — Domandò 42 lire a Paolo di Baccio Tolomei in compenso di un ritratto dipinto per lui (COLNAGHI, 241).

1592 — Fu scelto con Jacopo Ligozzi e con il Poppi a dipingere il soffitto della sala dell'Accademia (COLNAGHI, 241).

1592 — La *Moltiplicazione del pane e dei pesci* della chiesa di S. Gervasio a Firenze.

1592 — La *Risurrezione di Lazzaro* della cattedrale di Volterra.

1593 — Aspirò a dipingere la pala d'altare per la cappella dell'Accademia del Disegno, che fu assegnata al Ligozzi (COLNAGHI, 241).

1597 — Dipinse, per messer Francesco Gianfigliazzi, il ritratto della figlia di Carlo Panciatichi e anche quello di — o per — messer Carlo Quaratesi (COLNAGHI, 241).

1599 — *Lapidazione di S. Stefano* della chiesa di S. Gervasio a Firenze.

Roberto Strozzi condusse il pittore a Venezia. Ivi Santi di Tito conobbe Tiziano e altri maestri della scuola veneziana.

1603, 25 luglio — Morì a Firenze (BALD., VII, 74), e fu sepolto nella chiesa dell'Annunciata.

Furono suoi figli Tiberio e Orazio pittori. Ebbe molti discepoli[1], tra i quali Gregorio Pagani, Cosimo Gamberucci, Bernardino Monaldi, Andrea Boscoli, Antonio Tempesti, Domenico Buti, Ludovico Buti, Agostino Ciampelli, ed altri.[1]

* * *

Santi di Tito esordì con lo studio di Andrea del Sarto, di cui recan tracce evidenti i tipi della *Pietà* nella Galleria Antica e Moderna di Firenze (fig. 310), composizione memore anche del grande esemplare di Fra' Bartolommeo. La forma dura, lapidea,

---

[1] Fra i discepoli, secondo il FINESCHI, va indicato Cosimo Gheri, che dipingeva a Firenze intorno al 1600 (vedi P. VINCENZO FINESCHI, *Il Forestiero istruito in S. Maria Novella*, Firenze, 1790). Sul Gheri vedi anche il RICHA, *Notizie, ecc.*, III, 1755, 91; l'articolo in THIEME-BECKER (1920); e il VOSS, *Die Malerei der Spätr.*, 1920, 360. Fra le sue opere, s'annoverano il *Martirio di San Simone* nella Confraternita di S. Pier Maggiore a Firenze, il *Diavolo gitta contro una pietra, che viene allontanata dagli angioli* nel Chiostro grande di S. Maria Novella.

Bibliografia su Santi di Tito: Carteggio artistico inedito di D. VINCENZO BORGHINI, raccolto e ordinato dal prof. A. LORENZONI, Firenze, 1912, 96; VASARI, *Le Vite*, Edizione Sansoni; RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1730 (la 1ª ediz. è del 1584); G. BAGLIONE, *Le Vite de' pitt. scult. et arch.*, 1642; BOCCHI-CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1677; FIL. BALDINUCCI, *Delle not. de' Professori del disegno*. Edizione accresciuta di annotazioni del Sig. DOMENICO MARIA MANNI, Firenze, VII (1770) 61 e s. (la 1ª ediz. è del 1681); GIUSEPPE RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fior.*, Firenze, 1754; ID., *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, VII (1773) Firenze, p. 167 s. (la 1ª ediz. è del 1709); LANZI, *Storia pitt. della Italia*, Bassano, 1795-95, I, 189 (la 1ª ediz. è del 1789); ID., *L'Etruria Pittrice*, Firenze, 1791, I, tav. 60; DOMENICO MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, Firenze, 1791-95; *Almanacco Pittorico*, Firenze, 1795; LEONCINI, *Illustrazione sulla cattedrale di Volterra*, Siena, Lazzeri, 1869, 61; CAROCCI, *Arte e Storia*, 1906, 159; HANS GEISENHEIMER, *Di alcune pitture fiorentine eseguite intorno al 1570*, in *Arte e Storia*, 1907, 19 s.; ALESS. DEL VITA, *Il Duomo d'Arezzo*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1912, 65; H. VOSS, *Italienische Gemälde des 16 und 17 Jahrhunderts in der Galerie des Kunsthist. Hofmuseums zu Wien*, in *Zeitschr. f. b. K.*, 1912, 47; ID., *Die Malerei der Spätrenaiss.*, 1920, 376 s.; ID., *Zeichn. d. ital. Spätrenaissance*, Monaco, 1928, 46 e tav. 15.

è rialzata dal chiaroscuro con chiari bassi e ombre intense, che s'addentran nelle vesti e staccan duramente dal fondo la testa di Giuseppe d'Arimatea. A riassumer la scena, in un'altra *Pietà* (fig. 311), dipinta anch'essa nel dominio di Andrea, Santi di Tito,

Fig. 310 — Firenze, R. Galleria Antica e Moderna. Santi di Tito: *Pietà*. (Fot. Alinari).

invece che nella quantità dei pietosi intorno alla salma, cercò l'effetto nella grandezza monumentale del Cristo morto, di Maria e di Maddalena, disposti a piramide. La luce che, nella prima pittura, si diffondeva sulle vuote immagini, qui s'accentua, e produce, sull'ombra distesa, quasi un effetto notturno; sulle figure, un effetto sentimentale. L'ampio drappo cadente dalla testa di Maria, come gran cappa sulle bianche bende, sul volto oscurato dal dolore, sugli occhi che s'allargan nella scurità; e

l'ombra, che dietro si stende sino all'orizzonte tempestoso, in un piano già avvolto dalla notte, diffondon l'impressione del lutto, dell'ambascia che stringe i cuori. Maddalena, con la destra

Fig. 311 — Firenze, Galleria Antica e Moderna. Santi di Tito: *Pietà*. (Fot. Biagi).

cadente sul corpo di Cristo, la sinistra sul petto ansante, ha negli occhi, nelle labbra, un'accentuazione di scuri, come stigmate di dolore.

Ancora i tipi andreeschi si rivedono nel *Gesù in casa di Marta e di Maddalena* (fig. 312), in Arezzo, nella sala capitolare del Duomo. La scena è sur un fondo architettonico grigio, e un'ombra grigia vela il gruppo di figure più lontane; un senso generale

di grigio è anche dato dal chiaroscuro, che tuttavia non sopprime il gusto della qualità del colore, evidente per esempio nella figura di Maddalena, in veste verde con forti lumeggiature chiare, e maniche rosse. Nonostante la debolezza di queste pitture, vi si sente qualche maggiore sostanza che non nei manierismi del Vasari e affini; un'attenzione più viva e come una serietà morale maggiore. Certo i manierismi del Vasari erano più facili, e si potrebbe dire più ingenui degli aspetti accademici di Santi di Tito « riformatore ». L'atteggiamento del Cristo, girato a spirale, con un doppio gesto accennante a direzioni diverse, dimostra l'interesse ai rapporti tra forma e spazio come vuoto e profondità.

Forse la « riforma » di Santi di Tito fu soprattutto reazione al michelangiolismo. Si possono trovare ancora nelle sue pitture alcune parti derivate dalla maniera michelangiolesca, come nella *Resurrezione di Cristo* in Santa Croce (fig. 313); ma al dramma di Michelangiolo è sostituita una specie di modesta recita in famiglia. Eran caduti i grandi ideali del '500.

V'è qualcosa di bronzinesco, ma senza l'aristocratica impronta del Bronzino. Si direbbe persino che Santi di Tito abbia dipinto sotto l'impressione del Salviati il cartoccio delle figure a destra, traducendo in risalto plastico l'arabesco decorativo di quel maestro, ma distruggendone la continuità lineare. In cerca di grazia, egli compone il gruppo degli angioli, leggiadramente sfiorato da luci in penombra; e nell'opacità dei levigati colori inserisce qualche nota brillante, come il bianco d'alluminio dell'angiolo custode al Sepolcro. Il piegar delle stoffe è metallico, e il vessillo di Cristo raccoglie la luce nel suo cavo di conchiglia.

Anche la grande pittura dietro l'altar maggiore di San Gervasio (fig. 314), rappresentante *Gesù che sazia le turbe* (a. 1592), ha elementi propri al manierismo michelangiolesco, come la figura virile, rossastra, seduta in primo piano a sinistra. Un'altra immagine, posta obliquamente tra ombra e luce, nell'indicar Gesù in lontananza fa con le braccia aperte un gesto michelangiolesco di collegamento. La maggior quantità d'ombra riporta

alla corrente bronzinesca dell'Allori. Eppure le dolcezze coloristiche di Santi di Tito son visibili anche qui; e i suoi blandi gesti s'accompagnano a qualche gesto più energico e descrittivo.

Fig. 312 — Arezzo, Sagrestia del Duomo.
Santi di Tito: *Cristo nella casa di Marta e Maria.*
(Fot. Brogi).

Nello studiolo di Francesco I, *Le sorelle di Fetonte mutate in pioppi* (fig. 315) son dipinte in una tonalità chiara che distrugge ogni effetto di colore e dà importanza al sottile chiaroscuro; le stesse forme tondeggianti delle ninfe, nella lor scarsa energia, si approssimano a tipi di scultura accademica. In tutta l'opera, la finezza, la preziosità, tengon luogo di stile; ma i con-

Fig. 313 — Firenze, Chiesa di Santa Croce. Santi di Tito: *Resurrezione.* (Fot. Brogi).

Fig. 314 — Firenze, Chiesa dei Ss. Gervasio e Protasio.
Santi di Tito: *Gesù sazia le Turbe.*
(Fot. Brogi).

temporanei non per questo biasimarono il pittore, bensì per la povertà coloristica. La mancanza di gusto per il colore parve grave in un momento in cui variamente, e sia pure più tentando che ottenendo, si voleva a Firenze esprimere una forma e una composizione pittorica. Così che il Baldinucci, bene riassumendo gli antichi giudizi sul maestro (ed. Manni, VII, 62), scrisse che Santi di Tito fu singolare nel disegno, ma non seppe colorire secondo quella maniera che non solo fu usata a Venezia, ma fu praticata anche dal Passignano, dal Cigoli, dal Pagani e da altri.

Effetto coloristico ricercato mediante il movimento di una luce più limpida può notarsi nelle *Nozze di Cana* ai Collazzi (figura 316), scena affollata, ove le figure nel primo piano, chine, contorte, in vesti serpeggianti, accartocciate dalla ricerca d'effetto decorativo, contrastano con l'aria artificiosa, mansueta, scarsa di vita, delle altre intorno al tavolo. Tutti i primi piani sono addensati, compressi; e solo in distanza l'agile loggiato quattrocentesco sul cielo chiaro, con edifici avvolti di luce, apre all'aria la composizione senza respiro.

Anche staccando le figure sullo scuro, nella *Natività* della chiesa di San Giuseppe (fig. 317), Santi di Tito giunge ad effetti di massività scultoria, non attenuati per la vivezza delle superfici mosse da luce. Le figure della Sacra Famiglia, di San Francesco e dei pastori forman cerchio attorno al Bambino steso sulla paglia; un altro cerchio descrivon gli angioli, attorno al chiarore che scende dall'alto. Così disposte, le immagini sembran statue policrome per un Presepe di stucco; e l'artificiosità che alle *Nozze di Cana* veniva da ricerca di superfici accarezzate, qui, nella falsa dolcezza dei pastori, degenera in cattivo gusto. Qualche ricerca faticosa d'effetti pittorici è nella ronda degli angeli in alto, ammorbiditi dall'ombra che li avvolge.

Una maggior successione di piani si ritrova nelle composizioni più inoltrate di Santi di Tito, forse per aver egli veduto Venezia. Lo scenario, fattosi caliginoso, si è amplificato nel *Battesimo di Cristo* (fig. 318) della Galleria Corsini a Firenze, ove possono scorgersi alcune tracce di rimembranze veronesiane nel

Fig. 315 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo
Santi di Tito: *Le sorelle di Fetonte mutate in pioppi.*
(Fot. R. Sovrintendenza in Firenze).

uccichio delle maniche di seta degli angioli. Ma tali ricordi appena sono visibili fra i contrasti di chiari e scuri, i blandi gesti, il colorito zuccherino.

Qualche reminiscenza veronesiana s'insinua anche nella

Fig. 316 — Firenze (contorni), I Collazzi. Santi di Tito: *Nozze di Cana*. (Fot. Brogi).

Sommersione dell'esercito faraonico (fig. 319), dipinta per lo Studiolo, specialmente ispirata alla *Pesca delle Perle* di Alessandro Allori, da cui, oltre la costruzione della scena, deriva il motivo di figure affacciate, dall'alto d'una roccia, a guardar verso il mare.

Ma il principio d'eleganza stilistica cui s'impronta il motivo dell'Allori è qui travisato in un facile partito pittorico di pre-

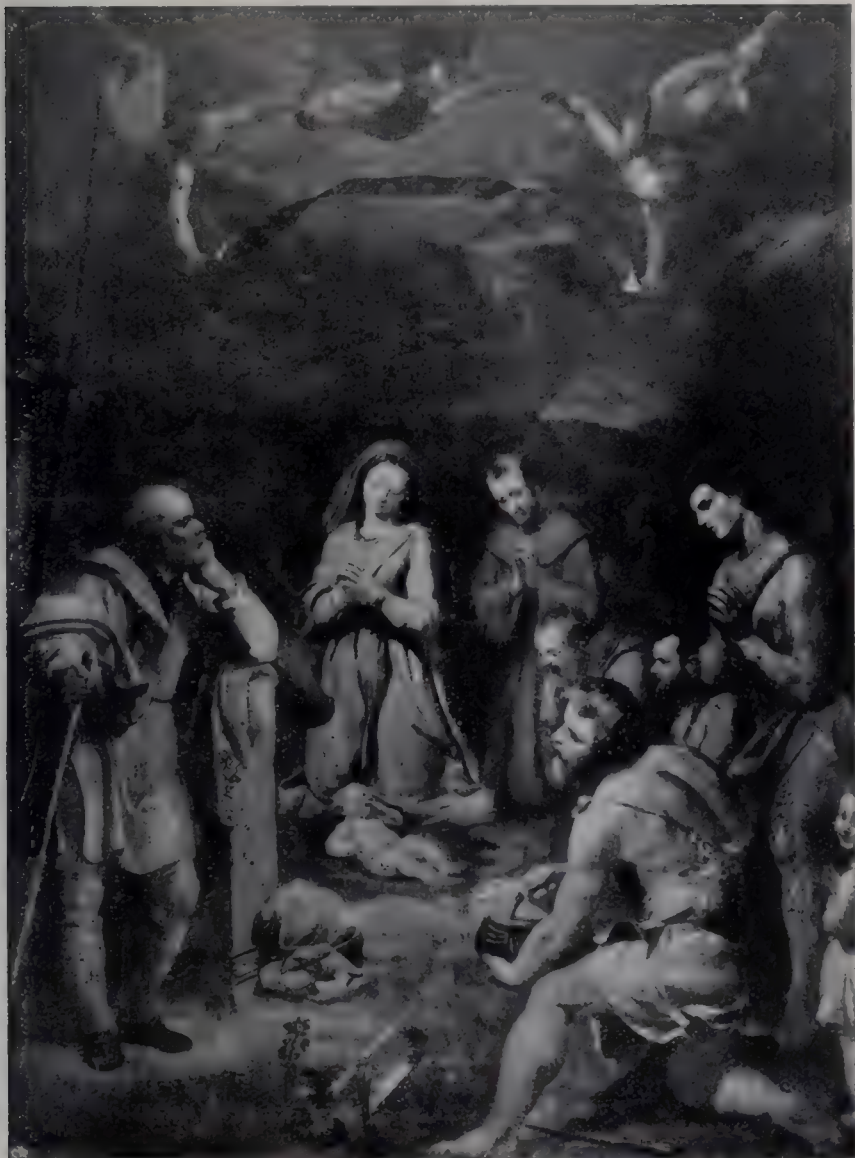



Fig. 317 — Firenze, Chiesa di S. Giuseppe. Santi di Tito: *Natività*. (Fot. Alinari).

tesa veronesiana, e tutta la scena, costruita a gradi in profondità, s'intorbida d'ombre, senza più tracce dell'alabastrina limpidezza propria al modello. I due nudi a sinistra sembrano pla-

smati nel fango; e tutta la folla a destra si compone di gruppi sovrapposti di figure, che nulla riflettono del movimento snodato e agile di quelli del prototipo.

Qualche ricerca di pittoresco, suggerita certamente dall'arte

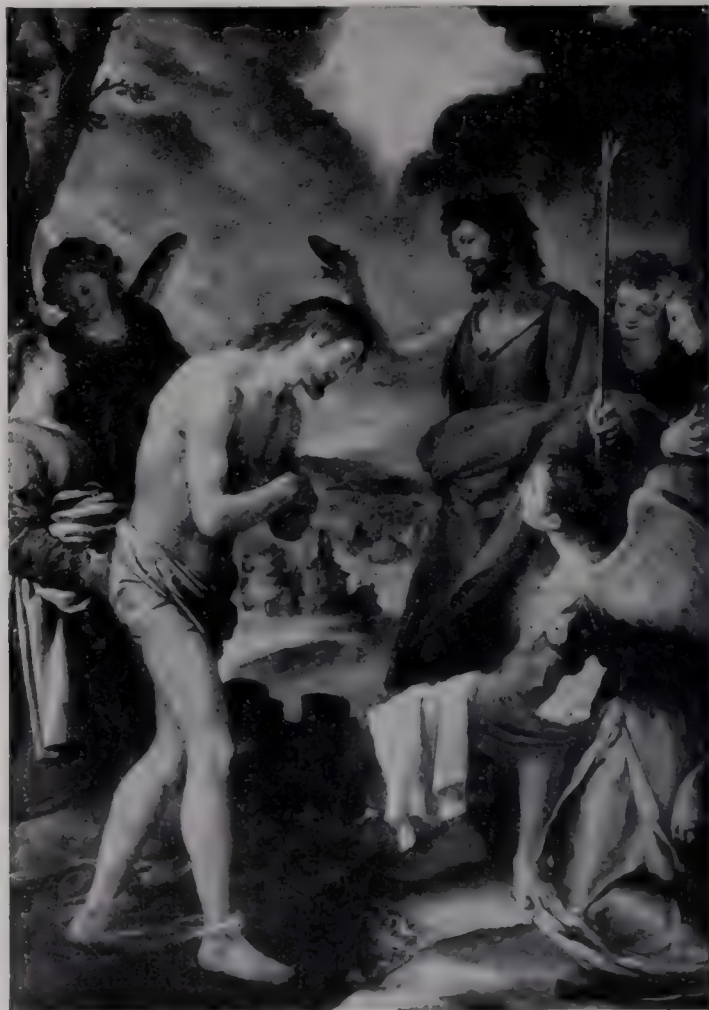



Fig. 318 — Firenze, Galleria Corsini. Santi di Tito: *Battesimo di Gesù.* (Fot. Brogi).

veneziana, è nel motivo non raro del gruppo sollevato a destra, tra l'edificio oscuro e il cielo, quale si vede nella *Resurrezione di Lazzaro* di Santi di Tito a Santa Maria Novella (fig. 320). Benchè opera tarda dell'artista, ancora nei tipi muliebri essa

Fig. 319 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo.
Santi di Tito: *Sommersione dell'esercito di Faraone.*
(Fot. R. Sovrintendenza in Firenze).

richiama l'antica aderenza a quelli di Andrea del Sarto. Il colore è eccezionalmente scoperto e libero dall'atmosfera opaca consueta a Santi, e mostra la durezza propria ai michelangioleschi e ai bronzineschi. Anche il disegno è più duro che altrove, per le forti ombre in contrasto con i chiari. Torna invece la maniera velata, un controluce leggero, nel paese e nelle due teste di fanciulli che si vedono contro il fondo.

Studiato meccanicamente, nella composizione secondo verticali, nell'effetto spaziale che a noi par quello di una fotografia veduta con lo stereoscopio, è il gruppo degli adoranti intorno al *Crocefisso* di San Marco (fig. 321), ma la meccanicità della pittura è scemata dalla nobiltà e dalla costante delicatezza dei tipi, della Vergine sfinita, della Maddalena accasciata, di Giovanni e di Santa Caterina presi da incanto, di San Tommaso che offre il libro devoto al Crocefisso. Non strazio dei cuori per l'Uomo-Dio che reclina il capo in pace, non grida di dolore, ma silenzio e mollezza languida. La forma vien dal Bronzino e da Alessandro Allori, ma attenuata, scolorita. La linea, che ha tanto valore nel Bronzino, qui, come sovente, è coperta dal colore velato, diffuso, e dal chiaroscuro, tuttavia debole. L'arte di Santi di Tito, per il suo spirito di attenuazione, di compostezza, per la mancanza di ogni accento aspro e impetuoso, si potrebbe dire il trionfo della debolezza. Oltre che al rapporto con Alessandro Allori, la composizione deve qualcosa di non facilmente precisabile al classicismo accademico del '500. Tanto si può dire anche dell'*Apparizione in Emmaus*, nella chiesa di Santa Croce, della *Lapidazione di Santo Stefano* in San Gervasio (a. 1599), della *Crocefissione* di Santa Croce, ove il colore opaco e velato tende a un effetto generale di grigio.

La dipendenza dal Bronzino si scorge anche nel *Ritratto di Nicolò Machiavelli* a Palazzo Vecchio (fig. 322). I colori non sono qui zuccherini; le linee di contorno son molto evidenti e decise per lo stacco delle tinte. Domina nel colore una tonalità plumbea: grigio è il fondo, rossa e nera la veste. Dura è la costruzione del volto, senza le dolcezze chiaroscurali tipiche di

Fig. 320 — Firenze, S. Maria Novella. Santi di Tito: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Fot. Brogi).

Fig. 321 — Firenze, Chiesa di San Marco.
Santi di Tito: S. *Tommaso davanti al Crocefisso.*
(Fot. Brogi).

Santi di Tito. Vi è tentata un'espressione attenta e arguta, cui si prestavano a meraviglia i lineamenti di Nicolò Machiavelli,

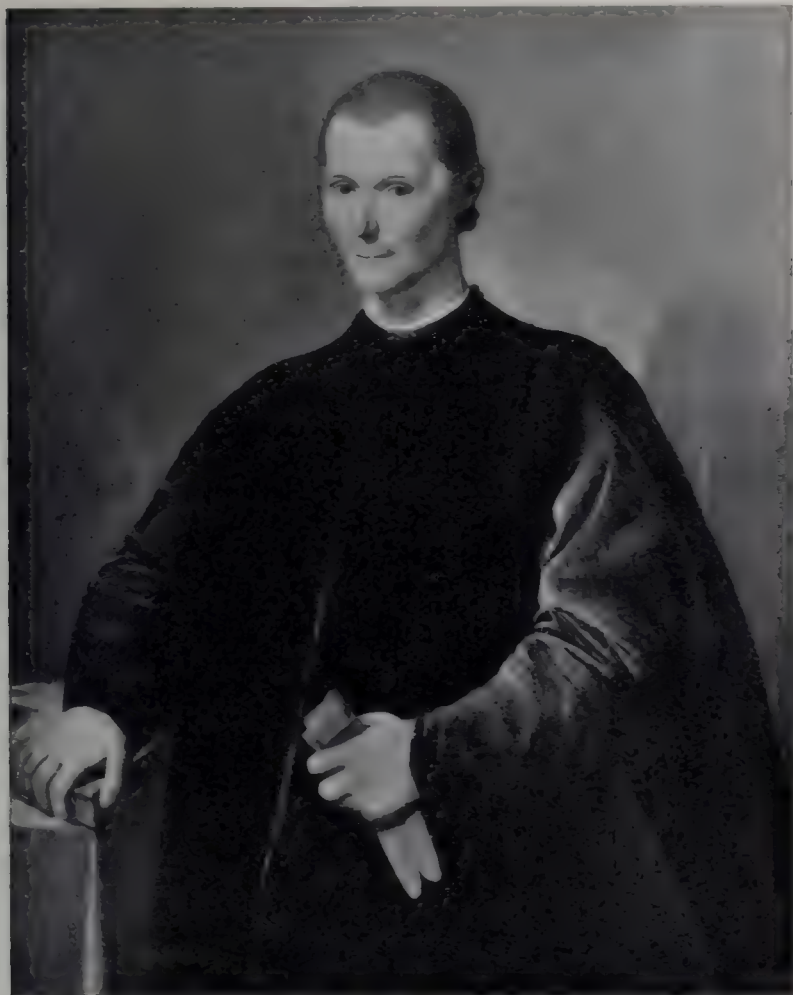



Fig. 322 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Santi di Tito: *Ritratto di Nicolò Machiavelli.*
(Fot. Alinari).

ma il pittore accademico non sa infonder vita allo sguardo e mobilità alle linee.

Talvolta la dolcezza dell'espressione ricorda vagamente il Correggio, in quanto v'è una certa affinità tra Santi di Tito e il Barocci. Una qualche somiglianza col colorito di questo pittore si ritrova, ad esempio, nelle tinte leggere, trasparenti e

morbide del *Ritrattino di fanciulla* nella Galleria degli Uffizi (fig. 323). Sul fondo nero la tonalità volge al carminio; la veste, dipinta con molta bravura, è rosso carminio; gli ornati son

Fig. 323 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Santi di Tito: *Testa infantile.* (Fot. Brogi).

bianchi; il corsettino e le maniche, bianche. Se non si vedesse nella chioma la filettatura dei capelli, lumeggiati col metodo particolare a Santi di Tito, invece che la massa ariosa propria del Barocci, si penserebbe di attribuire il ritrattino all'Urbinate, anche per la sua grazia settecentesca.

Fig. 324 — Firenze, Santa Maria Novella. Santi di Tito: *Annunciazione.*
(Fot. Brogi).

L'ultima opera dell'artista, secondo il Cinelli, è l'*Annunciazione* di S. Maria Novella (fig. 324). Sul fondo eccezionalmente scuro, nerofumo, le figure risaltano chiare, in luci non schiette, ma sottilmente tinte, le quali avvivano il gruppo falcato degli angioletti, reso con una eleganza di contorni e una tornitura di membra da trovar qualche riscontro nelle raffinatezze caravaggesche di Orazio Gentileschi. Anche la seta lucente della tenda, che s'accartoccia in luce sul capo della Vergine, e il bianco rappreso dei lini nel cesto a' suoi piedi, partecipano di questa tendenza verso l'uso della luce per chiarire e abbellir superfici. Ancora deriva dal Bronzino il rosso della veste di Maria, sebbene sbiadito. Le forme hanno la consueta levigatezza e il roseo particolare dell'artista; marmorei son gli angioletti ben raggruppati nel mezzo; di stucco l'arcangelo artificioso con la testa a riccioli serpeggianti sull'alone di nebbia fosforica, maniche d'argento, manto di seta a zig-zag, veste a stellette e fiori luminosi. Soltanto la Vergine alta, sottile, col capo piegato e una rigida mano sospesa, richiama i Quattrocenteschi nel raccoglimento e nel gesto misurato. Par quasi uscita da un quadro del Ghirlandaio, ma invece che una bionda Madonna, color di spighe nelle chiome, di pesca nelle guance, è una Madonna grave, avvolta d'ombra; viene, non dalla campagna sulle rive dell'Arno, nei giorni di Messidoro, ma dalla grigia atmosfera del convento. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Arezzo, Pinacoteca: *Natività della Vergine*. A olio su tavola.

— Cattedrale, Sala Capitolare: *Gesù in casa di Marta e Maddalena.*

Bagno a Ripoli (Firenze), S. Pietro in Palco: *Madonna in gloria. S. Giov. Battista, S. Pietro, S. Sebastiano e S. Francesco d'Assisi.*

Borgo S. Lorenzo, Chiesa del Crocifisso: *Sacra Famiglia.*

Città di Castello, Pinacoteca: *S. Pietro e S. Giovanni guariscono malati.*

Dicomano, Pieve di S. Maria: *Madonna del Rosario.*

Fiesole, Chiesa di S. Domenico: *Adorazione de' Magi.*

Firenze, Uffizi, n. 1738: *Autoritratto di Santi di Tito.*

— — n. 1468: *Ritratto di fanciulla.*

— Pitti, n. 102: *Ritratto di don Giovanni de' Medici.*

— Accademia: *Ingresso di Gesù a Gerusalemme.*

— Museo Mediceo: *Ritratto di Giovanni di Cosimo de' Medici.*

— — *Ritratto di Giuliano di Piero de' Medici.*

Firenze, Galleria Corsini: *Il battesimo di Gesù.*
— Galleria Feroni, n. 123: *S. Antonio Abate.*
— Palazzo Vecchio: *Ritratto di Niccolò Machiavelli.*
— — Studiolo di Francesco I: *Gli inseguitori di Mosè annegano nel Mar Rosso.*
— — *Ercole e Iole,* firmato.
— — *Le sorelle di Fetonte trasformate in pioppi,* firmato.
— SS. Annunciata, Cappella dei pittori: *Costruzione del tempio di Salomone* (affresco).
— — Refettorio: *Cena in casa di Simone.*
— S. Croce: *Crocefissione.*
— — *L'Apparizione in Emmaus.*
— — *Resurrezione di Gesù Cristo.*
— Museo di S. Croce: *Crocefisso, la Vergine, S. Giovanni Evang., S. Giov. Battista, la Maddalena.*
— Duomo: *Angioli che suonano e spargono fiori.*
— S. Felicita: *Sacra notte.*
— S. Gervasio: *Moltiplicazione del pane e dei pesci.*
— — *Lapidazione di S. Stefano.*
— S. Giovannino in via S. Gallo: *Natività di S. Giovanni.*
— S. Giovannino dei Gesuiti: *Fatti della vita di Gesù,* affreschi nell'intervallo tra pilastro e pilastro.
— Chiesa di S. Giuseppe: *Natività.*
— — *S. Francesco di Paola risana un infermo.*
— Chiesa di S. Marco: *S. Tommaso e S. Caterina davanti al Crocefisso, la Vergine, S. Maria Maddalena e S. Giovanni.*
— — Cappella dei Serragli, detta del SS. Sacramento: *Comunione degli Apostoli.*
— S. Maria Maddalena dei Pazzi: *Gesù nell'orto.*
— S. Maria Novella: *Resurrezione di Lazzaro.*
— — *Annunciazione.*
— Chiostro di S. Maria Novella: *Morte di S. Domenico; Apparizione degli Angioli a S. Domenico; Apparizione di S. Pietro e S. Paolo a S. Domenico; Incontro di S. Domenico con S. Francesco; S. Domenico salva alcuni naufraghi.*
— Ognissanti: *Mad. in trono tra Santi e Angioli;* in alto *l'Eterno.*
— S. Tommaso d'Aquino (già Ospizio di S. Tommaso, ora proprietà della Congregazione dei Nobili): *S. Tommaso d'Aquino davanti al Crocefisso.*
— Possesso del Conte Giulio Rucellai: *Ritratto di S. Maria Maddalena de' Pazzi.*
— (Dintorni) Collazzi, Villa Bombicci: *Le Nozze di Cana.*
Montecatini, Chiesa Prepositurale: *Cristo risorto* (1595).
Monte Oliveto (Firenze), Chiesa di S. Bartolomeo, altar maggiore: *Gesù entra in Gerusalemme.*
Monte Vettolini (Monsummano), Chiesa Parrocchiale: *Mad. in gloria e Santi.*
Montpellier, Musée Fabre, n. 727: *Crocefisso.*
Pisa, S. Francesco: *Stigmate di S. Francesco.*
Prato, S. Spirito: *Pentecoste.*
Roma, Palazzetto del Belvedere nei giardini Vaticani: Affreschi.
— Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano, sala III: *Storie bibliche.*
— R. Galleria Borghese, n. 232: *Mad. col Bambino.*
— Pal. Salviati, Cappella: Nella volta quattro *Storie degli Apostoli e i quattro Evangelisti.* Sulla parete, *la Crocefissione.*
— S. Giovanni dei Fiorentini: *S. Girolamo,* firmato e datato 1599.
Scrofiano (presso Sinalunga), Collegiata di S. Maria: *Seppellimento di Gesù Cristo.*
— Oratorio di S. Salvatore: *Annunciazione.*
Borgo Sansepolcro, Galleria: *Pietà.*

Borgo Sansepolcro, Galleria: *S. Nicola da Tolentino*.
— — *S. Clemente papa tra fedeli*, firmato.
— — *Glauco e Scilla.*
— Cattedrale: *Incredulità di S. Tommaso.*
— (Comune di): *Ritratto di Francesco Buonaccorsi.*
Sesto (Firenze), S. Martino: *Quattro Santi* dipinti su tavola.
Vienna, Galleria, n. 59: *Sotterramento di Gesù.*
— — *Guarigione della figlia del Fariseo.*
Volterra, Cattedrale: *Resurrezione di Lazzaro*, 1592.

Fu scolaro di Santi di Tito, secondo il BALDINUCCI, Antonio Tempesti, nato in Firenze nel 1555, venuto il 1575 a Roma, dove morì nel 1630. Si annoverano sue decorazioni a Bagnaia nel palazzo del Cardinal Gambero, a Caprarola nel Palazzo Farnese, a Roma nel Casino Pallavicini-Rospigliosi (il *Trionfo dell'Amore e della Fama*), nel Palazzo Vaticano, a San Giovanni de' Fiorentini, a Santo Stefano Rotondo, ecc.

BERNARDINO POCCETTI.

1548 — Nasce a Firenze da Bartolomeo Barbatelli, vasaio sangimignanese (GEISENHEIMER). Il soprannome Poccetti gli fu dato tardi. Ancora adolescente, fu accolto nella bottega di Michele di Ridolfo Ghirlandaio. Giovanissimo, lavorò di sgraffito nelle facciate dei palazzi fiorentini, e vi dipinse grottesche, ciò che gli valse il nome di Bernardino delle Grottesche e delle Facciate, ma, dopo aver condotto a termine la facciata del palazzo Ludovico Capponi, fu chiamato Bernardino delle Muse. Resta, di queste opere del primo periodo del maestro, la facciata della casa di Bianca Cappello.

1570 — Entra nella compagnia di San Luca.

1573 — È immatricolato nella compagnia stessa.

1570-1578 — È ancora a Firenze, a dipinger facciate; e il suo nome appare sempre nei registri dell'accademia.

1579-1580 — Manca nei registri dell'Accademia il suo nome dal 1578 all'aprile del 1580, il che fa pensare all'assenza del Poccetti da Firenze in quel periodo. Fu a Roma, ospite dei Chigi, alloggiato alla Farnesina (GEISENHEIMER).

1580 — Eseguisce le lunette del chiostro grande di S. Maria Novella.

1585 — Termina ivi la pittura di una sala allogatagli da Ludovico Capponi.

1585 — Dipinge la lunetta firmata e datata nel vestibolo di San Pier Maggiore, e circa quell'anno anche le altre lunette della stessa chiesa.

1590 — Il Poccetti affresca nel convento e nella chiesa del Carmine, « per l'amore di Dio ». Quegli affreschi andaron distrutti nell'incendio della chiesa.

1591-1606 — Dipinge nella Certosa di Val d'Ema. In tutto quel periodo, il suo nome appare nei registri dei frati. Nel 1592 lavora agli affreschi per la cappella maggiore della chiesa, e compie nel 1593 il suo lavoro. Nel 1597-98 dipinge la cappella delle Reliquie.

1596 — Colora una tavola per i Certosini di Firenze.

1597 — Tra l'agosto e il dicembre di quest'anno dipinge il refettorio del convento di Santo Spirito.

1597 — Il Poccetti, come risulta dalle memorie dei padri di Santo Spirito, dona un quadro a suo zio Dionigi Fiorentino.

1598, 12 giugno — M. Neri di Jacopo Neri, nel testamento, esprime la volontà che la sua cappella di sepoltura in Castello (Santa Maria Maddalena de' Pazzi) sia frescata da Bernardino Poccetti (N. Bori).

1599 — Entro quest'anno la cappella suddetta era terminata.

1600 — Data dell'affresco nel convento del Carmine, con il *Sacrificio d'Elia*.

1600, circa — Eseguisce la tavola per il sepolcro di Sant'Andrea Corsini. Nel 1602, al processo della canonizzazione, il pittore depose che, dipingendo la tavola, fu colpito da malore e guarito miracolosamente.

1601 — Data sulla tavola dell'*Annunciazione* nella chiesa del Carmine.

1602 — Nel gennaio di quest'anno, stava per terminare la tavola del *Miracolo di Tobia* per la Certosa (Weisz).

1601-1602 — Fece sei lunette nel convento dei Servi di Maria a Pistoia (Chiappelli).

1602 — Inizia gli affreschi del chiostro di San Marco a Firenze.

1603 — Eseguisce affreschi per gli Usimbardi (odierno palazzo Acciaiuoli).

1604 — Imprende gli affreschi del chiostro della SS. Annunziata a Firenze.

1605 — Dipinge la *Cena* nel refettorio del convento di Badia a Ripoli.

1605 — Gli è allogata da Cesare Carlini la quinta lunetta nel chiostro grande della SS. Annunziata. Le prime quattro furon dipinte tra il 1604 e il 1605, e raffiguran *Storie dell'Ordine dei Servi di Maria.*

1606 — Affresca nella cappella Strozzi a Santa Trinita, nel settembre di quest'anno.

1607 — Lavora di nuovo nella Certosa (Weisz).

1608 — Con l'Empoli, il Cigoli ed altri pittori, dipinse alcune gran figure di *Profeti* su tela, che furon poste fra gli occhi della cupola del Duomo di Firenze. Si tolsero dal luogo per consiglio di Pietro da Cortona.

1610 — Mortagli la moglie, andò ad abitare nello Spedale degli Innocenti; vi stette sino all'agosto del 1611, e vi tenne bottega.

1610 — Affresca per lo Spedale la *Strage degli Innocenti*, e ne adorna di pitture la loggia esterna.

1611 — Affresca la *Cena* nel Convento di Sant'Apollonia.

1612, 20 maggio — Dedica a Cosimo II dell'acquaforte incisa da Giacomo Callot su disegno del Poccetti.

1612 — Finisce la grande lunetta con la *Leggenda di Santa Caterina d'Alessandria*, per il vice priore dello Spedale degli Innocenti.

1612, 9 novembre — Muore.[1]

* * *

Negli esordi, il Poccetti, dipingendo a Santa Maria Novella e a San Pier Maggiore, rispecchia le forme di Fra' Bartolomeo e di Andrea del Sarto, complicandone i solenni ritmi, come se quella semplicità antica fosse scossa da uno spirito inquieto,

---

[1] Bibliografia su Bernardino Poccetti: F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua*, 1764-74; G. Richa, *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine*, 1754-1762; O. Andreucci, *Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata di Firenze*, ivi, 1857; S. Mattei, *Ragionamento intorno all'antica chiesa del Carmine di Firenze*, ivi, 1869; P. Tonini, *Il Santuario della SS. Annunziata di Firenze*, 1876; G. Carocci, *Firenze scomparsa*, ivi, 1897; E. Wasmuth, *Decken-Malerei des ersten Corridors der Uffizien zu Florenz gemalt v. Bernardino Poccetti*, Berlin, 1897; L. Torrigiani, *Il Comune del Bagno a Ripoli*, Prato, 1902; Nomi V. Pesciolini, *Il Chiostro grande della SS. Annunziata a Firenze*, ivi, 1903; A. Chiappelli, *Bernardino Poccetti a Pistoia*, in *Bollettino storico pistoiese*, 1903, fasc.IV; G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, ivi, 1906; G. Bruscoli, *La pittura del Poccetti nell'Ospedale di Firenze*, ivi, 1907; E. Geisenheimer, *Spigolature Poccettiane, in Arte e Storia*, 1909; O. H. Giglioli, *Di una lunetta del Poccetti nel chiostro grande della SS. Annunziata*, in *Rivista d'Arte*, 1910, p. 63 e segg.; M. Bori, *Notizie sulla Cappella Neri in Castello*, in *Rivista d'Arte*, 1906, fasc. Ottobre-Dicembre, pag. 193 e segg.; H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance* cit., Berlin, 1920; M. Tinti. *Bernardino Poccetti*, in *Dedalo*, 1928-20, fasc. VII; P. P. Caioli, *Sant'Andrea Corsini carmelitano*, Firenze, 1929; Giovanna Weisz, *Bernardino Poccetti*, Monografia ms. nella Biblioteca della Facoltà di Lettere a Roma, ivi, 1930. (Vi sono documenti ricavati dall'Archivio della Certosa).

contrastata dal sopravvenire d'una gran calca di popolo. La tradizione michelangiolesca attraverso il Bronzino avvince il pittore, e lo solleva fuor dal vecchio mondo di Michele di Ridolfo Ghirlandaio, suo maestro; ma la visita a Roma, Raffaello, le decorazioni del Salviati, l'opera del Vasari, turbinarono nella sua mente. In Palazzo Capponi sul Lungarno Acciaioli, frescando soffitto e pareti d'una gran sala, getta a piene mani i materiali della sua bottega nel soffitto spartito alla michelangiolesca in finta architettura, tutta rumorosa per i geni, i guerrieri, le armature; e, tra le cartelle, i festoni di frutta e le grottesche, incastona ritrattini alla quattrocentesca di antichi membri della famiglia Capponi, contrastanti per la loro semplicità, propria di un Filippo Lippi o d'un Ghirlandaio, con tutto quel frastuono decorativo, con tutto quel guazzabuglio di cose (fig. 325).

Sei anni dopo l'opera sconnessa di Palazzo Capponi, il Poccetti ci appare conscio de' suoi mezzi nel rappresentare, entro la lunetta della cappella maggiore della Certosa, il *Transito di San Brunone* (fig. 326). Sul fondo d'una basilica è distesa la salma adorata da monaci e da devoti, circondata dalla schiera dei frati e dalla folla, mentre nella luce di una bianca nube gli angioli portan l'anima del Santo al Redentore, che in una conca di cherubi e di nubi vien dal cielo trionfante a riceverla.

In quest'opera il Poccetti, nella schiera dei monaci a cerchio attorno la bara del Santo, come in quelli in ginocchio da un lato, rievoca il Ghirlandaio, non solo nella disposizione delle figure, ma anche nell'ingenuo naturalismo delle teste con lineamenti precisi e sottili, e con variazioni di carattere ancor proprie dello spirito quattrocentesco. Gli stessi camici, a pieghe tenui e superfici ben tese, e la colorazione leggiera dei volti bianco rosati, quasi non tocchi dall'ombra, richiaman la finezza degli antichi maestri fiorentini.

L'arcaismo, se pur meno elegante e sentito, è palese anche nel gruppo d'angeli che trasporta l'anima del Santo e nella figuretta incorporea del Redentore. Lo stesso scenario grandioso, che dimostra la sapienza prospettica del pittore, è precisato in

ogni particolare con metodo proprio di quattrocentista ispirato a modelli brunelleschiani, e non partecipa affatto all'espres-

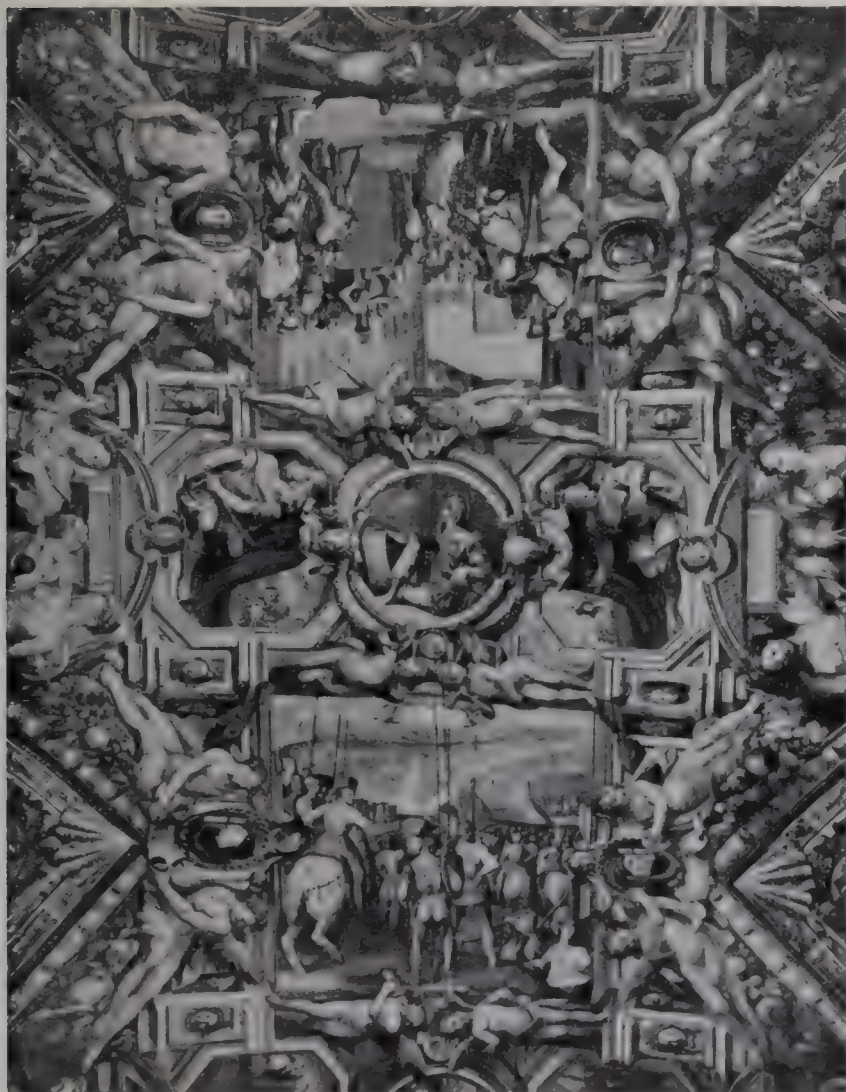



Fig. 325 — Firenze, Palazzo Capponi.
Poccetti: Dettaglio della volta del salone con *Gesta della famiglia Capponi.*
(Fot. Alinari).

sione cinquecentesca di massa. Su questo schema arcaistico, il pittore innesta i motivi manieristici più in voga: curiosi protesi tra le colonne, gruppi di spettatori in gran pompa; e con

essi imprime alla scena qualche accenno di movimento decorativo alla maniera del Salviati. Graduate sono le tinte dai bianchi delle tonache alle pareti grige, dai marmi preziosi ai costumi di gran parata dei gentiluomini sul davanti, dal chiaror velato delle finestre allo scoppio di luce intorno a Cristo benedicente.

Dopo questa composizione, il Poccetti dipinse altri affreschi per la cappella delle Reliquie nella Certosa di Val d'Ema, e il *Cenacolo* dell'Accademia di Siena (fig. 327), dove si trovano ancora richiami all'arte del Ghirlandaio. Risulta chiaro che il maestro, mirando a ricostruzioni storiche, non solo si provava a ritrarre ambienti, ma anche figure, quali la tradizione aveva tramandati. Nel soffitto Capponi, tra la gazzarra di geni, di efebi, di donne allegoriche, i ritratti dei Capponi, col tocco, hanno la serietà dei modelli quattrocenteschi; nei funebri di San Brunone, come abbiam detto, si sentono gli echi del Ghirlandaio, così come nella *Cena* dell'Accademia senese. Il narratore ancor valeva più del decoratore, chè nella Cappella del Giglio, a S. Maria Maddalena de' Pazzi, sulla volta con l'*Incoronazione della Vergine*, tutte le figure d'angioli e di Santi, disposte a raggi a partir dal cerchio di base della volta, fan siepe sul cielo senz'aria, verso Cristo, l'Eterno, Maria, che perdon l'equilibrio su quelle nubi tempestate di cherubi.

Il perfetto narratore s'incontra nei tre chiostri dei Servi di Maria, a Pistoia, di San Marco e nell'altro detto dei Morti, presso la Santissima Annunziata, a Firenze. Già nella lunetta del 1595, della Certosa di Val d'Ema, rappresentando *Gesù che guarisce il lebbroso* (fig. 328), il Poccetti spiega un'arte singolare nella distribuzione delle architetture entro lo spazio. L'illustratore dell'Evangelo ricorre al Perugino per la figura di Giovanni, che segue con la schiera degli Apostoli il Redentore, e ad Andrea del Sarto per le figure sparse a destra. Tutta la scena degli ammalati è rappresentata con ingenuità narrativa che risale al Quattrocento, nonostante un principio di ricerca del pittoresco nel frastaglio dei contorni. Sempre esperto costruttore, mira alla varietà e all'ordine dei piani architettonici, tanto nel muo-

Fig. 326 — Firenze, Certosa. Poccetti: *Transito di San Brunone*.
(Fot. Brogi).

vere il gruppo dei malati sul davanti, quanto nel comporre il fondo spazioso, ov'è tutto uno studio di sottigliezze coloristiche nel nitore dei marmi, delle figurine, delle cose che si rispecchiano entro l'acqua della piscina. Dal contrasto del fondo perlaceo con le figure in primo piano, chiazzate d'ombra, comincia a trasparire quella tendenza verso la scioltezza macchiettista che sempre più s'afferma nell'arte del Poccetti col volger del tempo.

Nel Chiostro detto de' Morti alla Santissima Annunziata, nella *Storia relativa alla fondazione dell'ordine dei Servi* (fig. 329), una figura allegorica di bellezza sentimentale e artificiosa viene a interrompere l'ingenuità narrativa della composizione nella lunetta della Certosa, ricordata invece dal colpo d'occhio sopra la vasta scenografia, che trae espressione di profondità e di distanza dal contrasto tra le grandi figure in piedi nel primo piano e la piccolezza di quelle che popolano la chiesa. Con mezzi semplici e con la sua chiarezza costruttiva, il pittore ottiene effetto illusionistico di scena veduta dall'alto. Le figure grandi in primo piano, ad eccezione di qualche ricordo andreesco, visibile ad esempio nel nobile personaggio con berretto di velluto e nella deliziosa bambina aggrappata alle vesti materne, risalgono ancora, per lo schema rigido, alla Firenze del Ghirlandaio; anzi, la donna che a destra avanza con la piccina allato, sembra uscir dal corteo di Lucrezia Tornabuoni. In contrasto con questo ritorno verso tipi antiquati, è il disinvolto cinquecentismo delle figurine in distanza, inginocchiate davanti all'altare di Santa Reparata, senza che dal contrasto tra lo schema arcaistico e il nuovo sorgano dissonanze. Si direbbe anzi che l'anacronismo di quelle figure tolte da un mondo scomparso meglio ci disponga a godere la finezza dell'effetto pittorico ottenuto da tante gradazioni di grigi nella folla inginocchiata in penombra, e dal chiarore delle vesti sacerdotali, così limpide sul fondo limpido da far pensare, come per il Pontormo, a certe misteriose affinità d'una corrente d'arte fiorentina con la veneta di Lorenzo Lotto. In tutte queste trasparenze, che si ripetono nel gruppetto monacale di secondo piano, intravvisto tra le grandi figure dei fon-

Fig. 327 — Siena, Galleria di Belle Arti. Bernardino Poccetti: *Il Cenacolo*.
(Fot. Brogi).

Fig. 328 — Certosa di Val d'Ema (Firenze). Lunetta. Bernardino Poccetti: *Gesù che guarisce il lebbroso.*
(Fot. Brogi).

Fig. 329 — Firenze, Chiesa della SS. Annunziata. Poccetti: *Il Principio della Religione dei Servi di Maria.*
(Fot. Brogi).

datori, e nel fondo marmoreo della chiesa e nella visione paradisiaca aperta dal pittore su in alto, il Poccetti dà prova di virtuosità coloristica, non immemore di quella del Pontormo. È veramente singolare il giustapporsi, in una stessa opera, dello schematismo quattrocentesco alla libertà decorativa del Seicento, che appare nella visione delle figurine degli angeli, della Vergine e dell'Eterno, velate e come rarefatte da fiotti di luce. La dama in profilo sfuggente, seduta dietro il primo piano sparso di verdura, è visione tra le più rare di fiorita eleganza toscana. In tanta delicatezza d'arte, il Poccetti non perde di mira il suo compito di storico; e la fedeltà storica gli dà pretesto a creare uno sfondo prezioso per gradazioni di luce, nel Battistero che appare da un'apertura di Santa Reparata, dove si svolge la scena. Risorge lo spirito ingenuo del rievocatore del Quattrocento nella riproduzione scrupolosa di ogni specchio marmoreo, di ogni linea del vecchio monumento, quale potrebbe vedersi in qualche tavola prospettica del secolo XV.

Nella lunetta ove il *Beato Sostegno vien raccomandato a Re Filippo in Parigi* (fig. 330), la visione aristocratica dell'affresco precedente è sostituita da ricerca d'effetto pittoresco mediante costumi suntuosi di guardie e di spettatori in primo piano, pompa di berrettoni piumati, pose tracotanti, spagnolesche. La folla intorno al Re s'affittisce in un'ombra mossa da bagliori, con effetto macchiettistico culminante nel gruppo spavaldo delle guardie, e messo in valore dallo sfondo di edifici marmorei, leggiero e alabastrino sul cielo biancheggiante, alla maniera del Pontormo. Due figurine sopra una terrazza controluce riecheggiano in distanza l'animazione macchiettistica del primo piano.

In queste lunette del Chiostro dei Morti, e nelle altre dodici, in parte analoghe a quelle di Pistoia, sono infiniti particolari desunti dall'antico, insieme con studi dal vero, disseminati nelle piazze, lungo le vie, davanti alle porte delle case, in pochi tocchi spiritosi; spesso le scene rappresentate dalle grandi figure nella lunetta continuano nei fondi, in piccoli gruppi di macchiette per valli, lungo strade, davanti boscaglie, sulla so-

Fig. 339 — Firenze, Chiesa della SS. Annunziata. B. Poccetti: *S. Sostegno raccomandato a Re Filippo.*
(Fot. Brogi).

glia dei conventi. Tutto si anima all'accento del narratore, che sembra dal chiostro ripetere, con voce spiegata, alla terra e al cielo le semplici didascalie scritte sotto le lunette. E in tutte le istorie può notarsi come il senso del paese non sia sviluppato nel pittore, che ora lo vede al modo fiammingo, ora lo disegna topograficamente.

Nelle lunette del chiostro di San Marco, il Poccetti spiega tutta la sua libertà di narratore: nell'episodio di *Sant'Antonino adorante il Crocefisso d'Orsanmichele* (fig. 331), ritorna all'antica sua chiarezza costruttiva di spazio e alla sua arte finissima di vedutista, non senza qualche nuovo prestito dal Ghirlandaio; nell'altra di *Sant'Antonino fanciullo che domanda di entrare nell'ordine domenicano* (fig. 332), infonde al suo racconto vivacità nuova col movimento dei gruppi sparsi, specialmente di quello dei tagliapietra, e con la varietà del paese collinoso; in quella di *Sant'Antonino eletto arcivescovo di Firenze* (fig. 333), riappare l'architetto che squadra i gruppi come il baldacchino e la facciata incompiuta di Santa Maria del Fiore, e a un tempo il macchiettista che oppone le ombre forti delle figure in primo piano, e di qualche macchietta qua e là sparsa, alla perlacea gamma di chiari nel fondo. Nella lunetta dei *Miracoli di Sant'Antonino arcivescovo* (fig. 334), un vivace senso del pittoresco si sprigiona dalla costruzione della fucina di fabbro ferraio, tutta incroci di piani, ottenuti con la parete della stanza, la cappa della fornace e le travi, e tutta variazioni di luce: riverberi di fuoco sulle muraglie e sulle figure, riflessi del giorno che entra dalla finestra, animandone i conci e le imposte corrose. Il fabbro, intento a metter sbarre nel forno, e come arroventato dalla fiamma, segna il culmine dell'effetto di luce. Ricordo di maniera dei fondi fiamminghi è il paese caotico, ma la sua varietà, per quanto informe, s'accorda col carattere pittoresco impresso a tutta la lunetta. Davanti alle chiese, sulle strade di montagna, è tutto un brulichio di macchiette, che rappresentano altrettanti episodi della vita del Santo con ingenuità primitiva.

In queste e nelle altre quattro lunette, iniziate nello stesso

Fig. 331 — Firenze, Museo di S. Marco. B. Poccetti: *Storia di S. Antonino fanciullo adorante il Crocefisso.*
Fot. Brogi).

Fig. 332 Firenze, Museo di S. Marco B. Poccetti: *Storia di S. Antonino richiedente l'ammissione nell'ordine domenicano.* (Fot. Brogi).

Fig. 333 — Firenze, Museo di S. Marco. B. Poccetti: *Storia di Sant'Antonino eletto arcivescovo di Firenze.*
(Fot. Brogi).

anno di quelle di Pistoia, il Poccetti ritrae con amor di vedutista toscano, nei fondi, il tabernacolo di Or San Michele, la loggia de' Lanzi, Santa Maria del Fiore, e, tra le sue figure, nella consacrazione di Sant'Antonino arcivescovo, fa apparire, prescindendo dal tempo, il Savonarola: la severa testa studiata dal ritratto di Fra' Bartolomeo.

Mentre lavorava nel Chiostro dei Morti all'Annunziata e in quello di San Marco, il Poccetti, operosissimo qual era, compiva molti altri affreschi: tra essi, nel 1604, il lunettone del refettorio del convento presso San Bartolomeo di Badia a Ripoli, rappresentandovi le *Nozze di Cana*. A quattro anni più tardi, probabilmente, risale la decorazione della sala di Bona in Palazzo Pitti, dedicata alla gloria di Cosimo de' Medici, ove il pittore tien di mira il Salviati, particolamente nell'*Incoronazione di Cosimo*, nel lunettone col *Trionfo di Davide* (fig. 335), nella scena dei *Prigionieri turchi condotti dal Piccolomini a Cosimo*, e in tutta quella profusione di trofei, di geni, di figure allegoriche e di statue, mentre s'ispira al Vasari nelle rappresentazioni dell'*Assedio di Prevesa* e dell'*Assedio di Bona* (fig. 336).

Nella grande lunetta di una sala dell'Ospedale degli Innocenti, la *Strage ordinata da Erode* (fig. 337) si svolge nella piazza dell'Annunziata, tra i loggiati della chiesa e dell'ospizio: al piano della piazza conducono due scalinate a gradi curvilinei, che sembran dare, con la espressione dinamica delle linee di contorno, la spinta iniziale all'impeto delle figure come aggirate entro curve. La Madonna col Bambino in alto, circondata da angeli che trasportano le anime dei morticini; la folla dei manigoldi e delle madri in basso, si succedono senza interruzione, disegnando come un gran nodo, che termina da un lato con il gruppo della madre in contemplazione del figlio ferito, dall'altro con quello delle bimbe oranti presso il gruppo di Cosimo II e de' suoi cortigiani.

Si scorgono tra le immagini reminiscenze raffaellesche, ad esempio, nella figura in ginocchio in primo piano, dell'*Incendio di Borgo*; ma il movimento a spira che avvolge la folla, e lo stesso

Fig. 334 — Firenze, Museo di S. Marco. B. Poccetti: *Miracolo di Sant'Antonino arcivescovo.*
(Fot. Brogi).

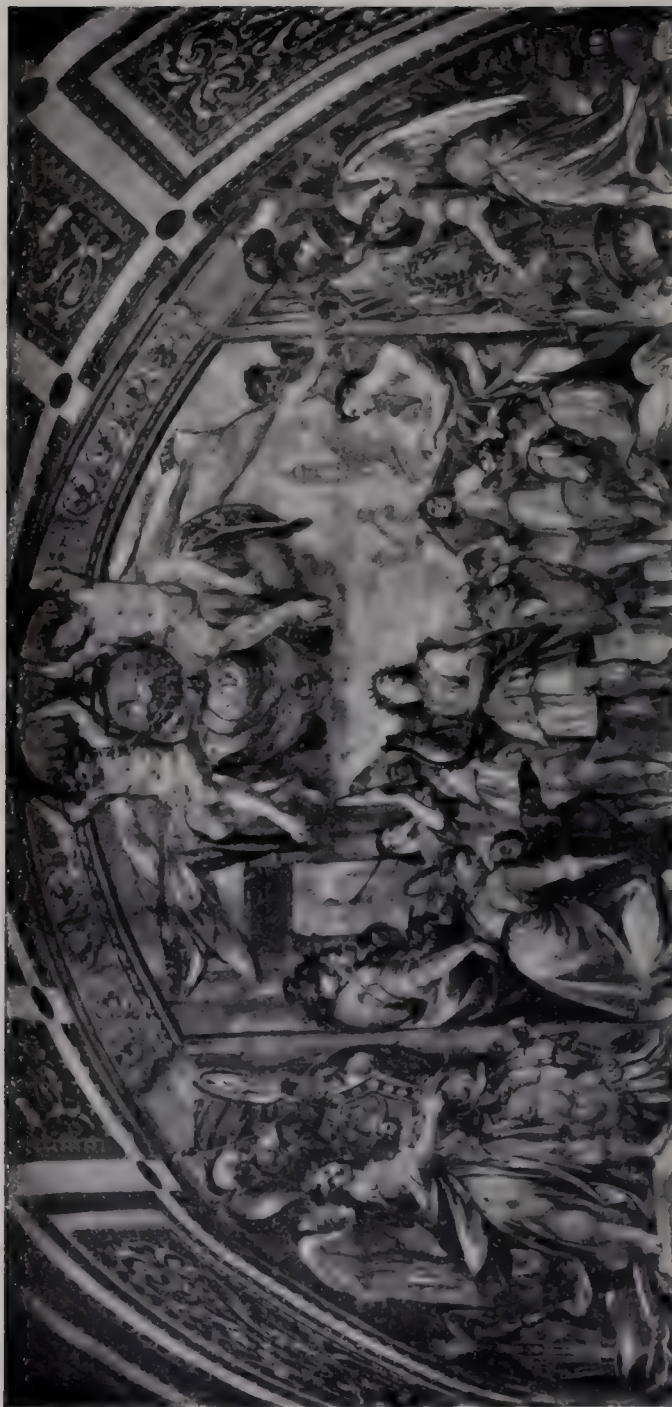



Fig. 335 — Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Bona. B. Poccetti: *Re David*.
(Fot. Alinari).

Fig. 336 — Firenze. Palazzo Pitti. B. Poccetti: *Assedio di Bona*.
(Fot. Alinari).

scatto della posa tortile di questa figura, raggiungono un effetto opposto a quello dell'Urbinate, molto più prossimo alla maniera incisiva e mossa di Francesco Salviati. Insieme, la Gloria in alto e la folla in basso descrivono un superficiale rabesco di espressione energetica; e l'effetto decorativo che ne risulta è così immediato da assorbire in sè i singoli motivi patetici di squisita finezza: il morticino adagiato in primo piano, la donna che fugge, china sul bimbo come a nasconderlo fra le braccia protettrici. Nell'angolo a sinistra della scena sono episodi di maniera e figurine di parata presso il trono di Erode, mentre a destra ritorna, il delizioso narratore dei chiostri, a rappresentarci la vita nell'Ospizio degl'Innocenti: in primo piano, il gruppo delle balie, rese con spirito realistico alla fiamminga; presso il crocchio di Cosimo II e de' cortigiani, una schiera di bimbe in orazione, e, traverso uno spaccato della Casa degli Innocenti, scene d'interno: in una stanza il maestro che guida una fila di scolaretti come soldatini di stagno; in altre due stanze, i preparativi per la mensa e la lezione di canto: scene di genere degne d'un Olandese del Seicento. Le figure sono animate da un sorprendente spirito macchiettistico; e luci e penombre dan vita ai pochi oggetti delle stanze nude, e alle pareti stesse, agl'intonachi polverosi.

Anche nella *Santa Caterina davanti ai giudici* (fig. 338), all'Ospedale degl'Innocenti (1612), il Poccetti, pronto ad accogliere le impressioni artistiche più disparate, risente dello spirito caricaturale di qualche opera tedesca nel disegnar il nano spavaldo appiè del trono di Massimino, la figura del greco seduto a destra, il piumato cavaliere trasparente sul fondo, un altro a sinistra, con una gran piuma bianca sulla tesa del cappello.

Un anno prima, nel *Cenacolo* (fig. 339) del Convento di Sant'Apollonia, egli aveva raggiunta, seguendo le orme fiorentine di Andrea del Sarto, una scioltezza di pennellata paragonabile a quella dei maestri veneti, infondendo alle masse maggiore fluidità di quella propria ad Andrea. La composizione par segua il movimento dell'aria che intenerisce e rarefà i tessuti, toglie

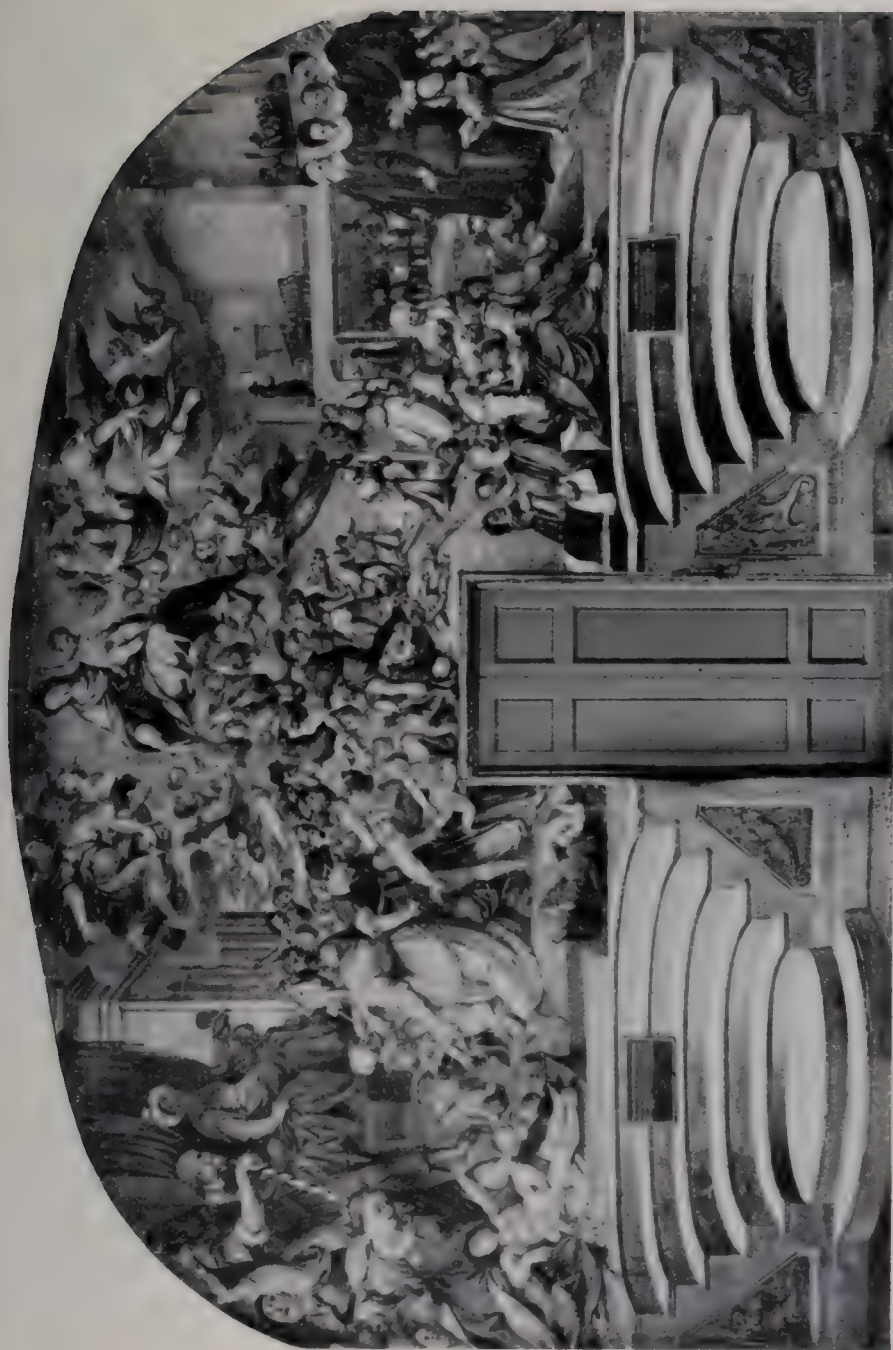



Fig. 337 — Firenze, Spedale degli Innocenti. B. Poccetti· *La Strage degli Innocenti.*
(Fot. Brogi).

ogni peso alle forme. Gli edifici stessi, nel fondo, non sono più precisati da un'atmosfera cristallina, ma come inumiditi da penombre, che in distanza logorano le superfici, smussano gli spigoli, determinano soltanto la massa nel suo volume e nella sua

Fig. 338 — Firenze, Ospedale degli Innocenti.
B. Poccetti: *S. Caterina davanti ai giudici.*
(Fot. Brogi).

leggerezza. Anche il paese scompare dietro le spalle del Cristo, smarrendosi nella diffusa nuvolaglia del cielo; e l'intera scena trae dall'effetto pittorico un'impronta immateriale di visione, specialmente nel gruppo drammatico che piega come trascinato dal gesto arretrante di Cristo. In tutti i *Cenacoli* precedenti, compresi quelli di Leonardo e di Tiziano, la figura del Redentore

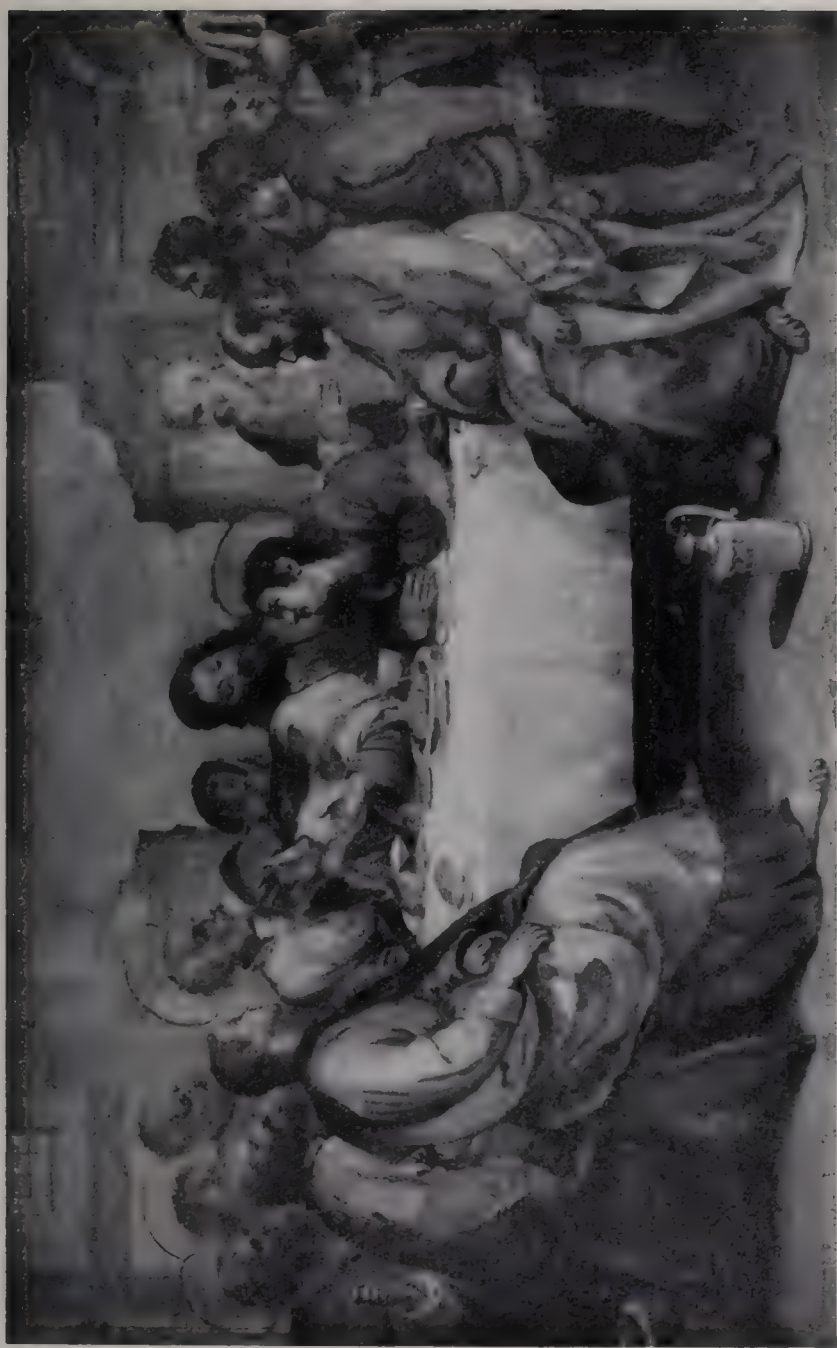



Fig. 339 — Firenze, Ex-chiesa di S. Appollonia. B. Poccetti: *Il Cenacolo.*
(Fot. Brogi).

rimane isolata, e l'isolamento della divinità vien messo in ri salto dalla disposizione architettonica. Il Poccetti è il primo che si liberi interamente dalla tradizione, contrapponendo al gruppo sparso di Giuda e degli Apostoli vicini l'altro che segue il moto d'orrore di Cristo e arretra come colpito dall'improvvisa rivelazione. Da San Giovanni, proteso verso di lui, è un crescendo d'inclinazione verso San Pietro, un lirico smorzarsi verso il gruppo estremo della tavola. Giuda, ottenebrato in volto, inciso dai segni d'un temperamento truce, chino in ombra torva, ha un contrapposto di spiritualità ideale nel volto, in profilo sfuggente, d'un giovane apostolo smarrito nella contemplazione di Cristo. Il contrasto è afforzato dalla luce che avvolge il viso di questa figura di cui si indovinano, più che non si vedano, profilo ed espressione.

Il maestro, che nelle sue opere antecedenti si mostrava memore di antiche forme, qui si libera ad un tratto, per forza di fantasia, da una delle tradizioni inconografiche più profonde, e ad un tempo, con i mezzi fiorentini della luce e dell'ombra, raggiunge la pastosità di pennello propria del più libero Seicento, gareggiando col Rubens nella fluidità pittorica dei tessuti e dello stesso schema compositivo.

Ed ecco Bernardino Poccetti, con il mirabile autoritratto degli Uffizi (fig. 340), far il suo ingresso nel mondo dell'impressionismo romantico. Una veste nera, l'ombra d'un cappellaccio, un atmosferico fondo grigio: e la figura esce affilata da luce con tutta la rapidità dell'improvvisazione pittorica. Il colletto spiegazzato, di spuma argentea, il cagnolo, suggerito da poche macchie di colore, l'occhio dell'artista, slabbrato nell'ombra, son creazioni sbalorditive di un impressionismo sbocciato alle soglie del Seicento. Nei ritratti dell'Ottocento romantico potremmo trovare riscontri a questa opera eccezionalissima del tardo manierismo fiorentino.

Nell'ultimo periodo, il Poccetti, che fu soprannominato Bernardino delle Grottesche, per averne molte dipinte nel primo corridore degli Uffizi, nel soffitto della saletta di spionaggio a

Palazzo Vecchio, e in altri palazzi, lasciò la forma calligrafica tante volte usata, i consueti ghirigori, la profusione di geni, di satiretti, di figurine tra fiori e uccelli, per dar la stura a inven-

Fig. 340 — Firenze, Galleria Pitti. B. Poccetti: *Autoritratto.*
(Fot. Brogi).

zioni sue, al suo pennello sciolto e vivo, ad eleganze sincere, a chiarità d'effetti.

Le grottesche toscane non hanno esempi che rivaleggino con quelle d'uno stanzino da bagno nella villa Artimino presso Si-

gna, per eleganza decorativa d'ornamenti tenui, ridotti all'ultima espressione lineare, e per scioltezza di forme e rarità pittorica. In ogni campo delle pareti, entro gli ovali, come grandi cammei incastrati nel piano di finto marmo, s'apron paesi (figure 341-342), e quattro poligoni, con un lato ad arco a circo-

Fig. 341 — Signa (presso), Villa Artimino. Poccetti: Affresco del camerino da bagno. (Fot. Brogi).

scriver l'ovale, si rallegrano di grottesche. In questo schema geometrico semplice e prezioso, i paesi sembran frusciare a pallidi colori sulla seta, formando, con raffinato gusto decorativo, vedute di sottigliezza toscana, e componendo a ghirlanda alberi, rocce, case, macchiette d'uomini. Nei poligoni, altrettanta leggerezza e armonia han le figurine tratte dalla vita per animare i ricordi dell'antico: dame che insegnano a leggere a fanciulli,

Fig. 342 — Signa (presso), Villa Artimino.
B Poccetti: Affresco in una delle pareti del camerino da bagno.
(Fot. Brogi).

donne in atto d'acconciarsi, uccellatori, suonatrici di liuto, tra piani suggeriti da una retta, scale indicate da una linea a zig-zag, festoncini con pendenti a filo, spiralette fogliacee, amorini con nastri svolazzanti. È una trama aerea, senza peso, su cui si disegnano le figure sottili, allungate, sopra sostegni fatti per gioco, con ornamenti appesi come ad alberi di Natale. In questo

Fig. 343 — Signa (presso), Villa Artimino.
B. Poccetti: Affresco in una delle pareti del camerino da bagno.
(Fot. Brogi).

insieme raffinato e spiritoso, ogni figura racchiude in sè un sorprendente valore pittorico, ad esempio la pettinatrice modellata in pochi tratti (fig. 343), con i bianchi cremosi del mantelletto, del grembiule, del pettine, in contrasto agli scuri delle chiome, del volto e delle vesti. L'impressionismo toscano del '500 non ha forse esempio maggiore di questa figuretta a contrapposto di bianco e nero, della candela che si consuma, del vaso di vetro lucente, del cestello da lavoro, ove s'aggruma e da cui stilla delizia di bianchi. L'eredità pittorica di Andrea

del Sarto è tradotta qui con modernità di visione addirittura fantastica.

In altro campo il paese (fig. 344), entro l'ovato, s'apre in un viale con un mulino nel fondo, e un cavaliere vi passa a trotto sul cavallo bianco. Gli alberi sono di una leggerezza piumosa,

Fig. 344 — Signa (presso), Villa Artimino.
B. Poccetti: Affresco in una delle pareti del camerino da bagno.
(Fot. Brogi).

e le ombre dei tronchi rigano la strada; tutto riflette l'instabilità dell'aria, e tutto par sussurri fra l'ombra, mentre a destra la valle, smarrita nella luce, sotto il cielo bianco, accentua quell'impressione d'ariosità, di frescura. Il gusto decorativo del Poccetti, in questi paesini, si fonde con un gusto quasi idilliaco della natura, così da formare coincidenza perfetta tra il senso linearistico dei Toscani e nuove tendenze pittoriche.

L'istinto d'eleganza ereditato da ogni buon artista toscano al volger del Cinquecento, e la nuova civiltà pittorica estesa per Andrea del Sarto e i suoi seguaci, si riuniscono a suscitar capolavori nelle figurette campate entro i poligoni che incornician gli ovati. Ecco un girale di foglie, due palmette a pen-

Fig. 345 — Signa (presso), Villa Artimino.
B. Poccetti: Affresco di una parete del camerino da bagno.
(Fot. Brogi).

nacchio dal centro della spira e una corolla ombrellifera, stilizzata, formar il piedistallo fogliaceo d'una moderna Tanagra (fig. 345), grondante luce sotto l'aereo baldacchino di due strisce annodate di stoffa con frangia a gocce. Come già in Andrea del Sarto, ma con rapidità e ardimento maggiori, qui la luce corrode le superfici, ne scioglie la massa, ne sgrana i contorni; e, nella perfezione della sagoma ovoidale che tutta la racchiude, la figura appare come rapido schizzo lumeggiato di biacca, sfal-

dato dall'ombra. Nella testa, il gioco delle ombre e dei lumi, più complesso, più spezzato, raggiunge il massimo di sensibilità pittorica; ma ovunque par che la luce tocchi, punteggi, squadri, sprizzi, sfugga; or s'annicchia nei fili del nastro e ondeggia coi veli, or piove sulle vesti, o incornicia il volume in mano della

Fig. 346 — Signa (presso), Villa Artimino.
B. Poccetti: Affresco nel soffitto del camerino da bagno.
(Fot. Brogi).

dea, or si riflette nel pendulo vaso di vetro e pizzetta il fumo che ne sbuffa.

Nel soffitto della stanzetta da bagno (fig. 346), scherzano amoretti, gettan strali e fiori dall'apertura della volta marmorea, cinta di ringhiera; e nelle lunette, formate dal suo impostarsi sul cornicione, è ripreso il motivo classico del vaso di fiori fronteggiato da uccelli, con novità d'effetti che vien dalla sorpresa degli scorci, quasi dall'instabilità di movimento nei vasi inclinati (fig. 347). Nulla si determina della forma dei fiori che li ricoprono, appena accennati nel movimento e nella vivezza della macchia cromatica. Il brio toscano, la capricciosità, lo stilismo

decorativo dei maestri fiorentini, non lasciano più scorgere l'impressione dagli antichi musaici, donde quel motivo degli uccelli affrontati deriva, tanto i prototipi son trasformati da moderna sensibilità pittorica, tanto essi prendono, dall'improvvisazione libera e pronta, tono scherzoso. [1]

Fig. 347 — Signa (presso), Villa Artimino.
B. Poccetti: Particolare dell'affresco nel soffitto del camerino da bagno.
(Fot. Brogi).

---

[1] L'eleganza degli affreschi di Villa Artimino si rispecchia in alcuni scomparti della *Storia di Psiche* a S. Martino alla Palma, in Villa Torrigiani, soprattutto nel taglio parmigianinesco della figurina di Psiche avanti a due dee (fig. 348). Il capriccio della posa sottrae al nostro sguardo il volto della fanciulla, mettendo in valore l'eleganza delle vesti, da cui esce come stelo il busto sottile, e il gioco cromatico dell'acconciatura intrecciata di nastri. L'immagine fiorita si volge verso un fondo di paese vaporoso, tutto animato da ombre e mezze luci, che scheggiano le rocce, brulicano tra le chiome degli alberi, sfumano tra le nubi. L'impressionabile maestro aveva forse negli occhi qualche schizzo leonardesco di paese, di cui le macchie d'alberi sembran vivo ricordo.

Catalogo delle opere:

Firenze, Chiesa dell'ex-Convento dei Monaci degli Angeli, Cappella Ticci: Cupola con *Gloria d'Angeli intorno all'Eterno*, lunetta sopra la porta d'entrata col *Sacrificio d'Abramo* (1605, circa).

— Chiesa della SS. Annunziata, Cappella Pucci: Decorazione.

— — Chiostro dei Morti: Quattordici lunette con la *Fondazione dell'Ordine* e *Miracoli del Fondatore* (1601 circa).

— Chiesa di Sant'Apollonia, ex-convento, Refettorio: *Ultima Cena* (1611).

— Chiesa del Carmine: *Annunciazione*.

— — Convento: *Il sacrificio d'Elia*, affresco (1600).

Fig. 348 — San Martino alla Palma, Villa Torrigiani.
B. Poccetti: *Leggenda di Amore e Psiche.*
(Fot. Brogi).

Firenze, Chiesa del Carmine, Sagrestia: *Miracolo di Sant'Andrea che risana un cieco ad Avignone* (1600).

— Cappella di Sant'Agnese: *Annunciazione* (1601).

— Chiesa di Santa Felicita, Cappella Canigiani: *L'Assunta.*

— Chiesa di San Marco, chiostro: Otto lunette con fatti della *Vita di Sant'Antonino* (1601 c.).

— — Cappella del Sacramento: Decorazione.

— Chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, Cappella Neri: Nel soffitto l'*Incoronazione della Vergine;* sulle pareti un *Battesimo, un Martirio e quattro visioni* (1598-99).

— Chiesa di Santa Maria Maggiore, Cappella Carnesecchi: Decorazione in istucco.

— Chiesa di Santo Spirito, Convento, Refettorio: *Cena in Emmaus; Nozze di Cana; Battesimo di Sant'Agostino; Battesimo di S. Dionigi l'Areopagita* (1599).

— Chiesa di Santa Maria Novella, Chiostro grande: Sei lunette con fatti della *Vita di San Domenico* (1580 circa).

— — V° altare: *Storia di Santa Caterina da Siena.*

— Chiesa di S. Pier Maggiore, Vestibolo: Lunette col *Cristo morto, il Martirio di San Taddeo, la Predica di San Tommaso, il Martirio di Sant'Jacopo Minore* (1580 circa).

— Chiesa di Santa Trinita, Cappella Strozzi: Cupoletta con *Gloria d'Angioli intorno all'Eterno* (16[illegible]).

— Galleria degli Uffizi: *Autoritratto* (1602 circa).

— — Decorazione della tribuna.

— Palazzo Acciaiuoli Usimbardi: Stanza con affreschi, rappresentanti, sulle quattro pareti, il *Sacrificio d'Abramo, la Parabola della Vigna, un Trionfo, la Famiglia degli Acciaiuoli,* sopra le porte, *figure allegoriche* (1603).

— Palazzo degli Antella, in Piazza Santa Croce, Sala d'ingresso: Affresco rettangolare con tre figure allegoriche: *lo Studio, il Silenzio e la Vigilanza.* Attribuzione giusta al Poccetti per la dott. GIOVANNA WEISZ.

— Palazzo di Ludovico Capponi sul Lungarno Guicciardini, Grande sala: Soffitto con finte architetture, cartelle e ornamenti, ritratti dei Capponi, figure allegoriche; lunette con scene della storia della famiglia Capponi, principalmente scene di battaglia; pareti con quadri allegorici (1585).

— Palazzo Gerini, Cappella: *Il Paradiso* (1608 circa).

— Palazzo Pitti, Sala di Bona: *Imprese di Cosimo II de' Medici* (1608).

— Palazzo Ferroni già Spini, Piccola Cappella, ora ridotta ad abitazione: Nella cupoletta, una *Gloria intorno all'Eterno;* sull'altare, una *Natività;* sulle pareti, *San Giovannino e quattro Sibille* (1601-1603).

— Oratorio di S. Pietro Martire (presso la Ss. Annunziata): Affreschi nelle lunette (1610 cir.).

— Oratorio della Loggia de' Bianchi: Affreschi.

— Ospedale degl'Innocenti, Sala già refettorio, ora galleria: Lunettone con *la Strage degli Innocenti,*

— — Lunettone con *la Disputa di Santa Caterina* (1612).

— — Lunetta *d'Esculapio,* nel portico.

— Casa di Bianca Cappello, in via Maggio: Resti di graffiti all'esterno.

— (Dintorni di), San Casciano, Villa Corsini: Cappella con *l'Adorazione* nella volta, i *Quattro Evangelisti* negli angoli (1605-1606).

— San Martino alla Palma, Villa Torrigiani: « La loggia » con *la Leggenda d'Amore e Psiche.*

— Certosa di Val d'Ema, Chiesa: Lunettone della Cappella Maggiore, *Funebri di San Bruno* (1590).

— — Affreschi con *la leggenda di San Bruno,* nelle pareti laterali del presbiterio (1590 c.).

— — *I quattro Dottori della Chiesa,* negli spicchi della volta (1590 circa).

— — *Cristo coronato di spine,* e *tre Storie di Martiri,* nella Cappella delle reliquie (1597).

— — *La Trinità* (piccolo affresco) 1607.

— — *Tobia* (quadro ad olio) 1602.

— Villa ex Reale della Petraia, Cappella: *Il Paradiso* (in parte distrutto), *Storie del Nuovo Testamento e Santi* (disegno del Poccetti, esecuzione di aiuti).

Firenze, Badia a Ripoli, Convento presso San Bartolomeo, Refettorio: Lunettone con *le Nozze di Cana* (1605).

— Ugnano, Santo Stefano: *Annunciazione* (già nella Certosa di Firenze).

— Monte Uliveto, Chiesa di San Bartolomeo: Affreschi rappresentanti *l'Umiltà e la Gloria, Davide con l'arpa, Cecilia con l'organo.*

San Gimignano, S. Girolamo, Refettorio: Lunette.

Pescina, Cappella: *Natività della Vergine* sull'altare e *Storie Sacre* nella cupola.

Pistoia, Convento dei Servi di Maria, Chiostro: Sei lunette con *l'Incoronazione della Madonna* (1601), *la Fondazione dell'Ordine*, e *Miracoli dei Servi di Maria.*

Siena, Galleria dell'Accademia n. 425: Affresco del *Cenacolo* (1595 circa).

Signa (presso), Villa Artimino: Affreschi nel camerino da bagno.

Vienna, Museo Storico-Artistico: *Ritratto di giovane donna in turbante giallo.*

DOMENICO CRESTI detto IL PASSIGNANO.

1558-1560 — Nasce a Passignano (comune di Tavarnelle, presso Firenze), da un Michele Cresti. La data di nascita, ignota, si è supposta intorno al 1558-60, in base alla notizia dal BAGLIONE, che lo dice ottuagenario alla sua morte, nel 1638. Secondo il BALDINUCCI, fu messo dal padre all'arte del libraio in Firenze; poi, per intercessione di un abate della Badia di Passignano, il fratello Jacopo, pittore, lo mise a studio presso Girolamo Macchietti. Lasciò in seguito questo maestro per Battista Naldini, scolaro del Pontormo.

1573-76 — Il nome del Passignano compare saltuariamente nei registri dell'Accademia del Disegno (Colnaghi). — Si mette con Federico Zuccari, allora (1574-79) intento agli affreschi nella cupola del Duomo fiorentino, e lo aiuta in quest'opera.

1580, gennaio — Va a Roma con Federico Zuccari, e lavora nella vigna del card. Montalto, oggi distrutta, (sul luogo dell'odierna stazione di Termini), e nell'Oratorio dei Fiorentini (probabilmente l'odierno S. Giovanni decollato in Via Bocca della Verità), opere non identificate, se pure ancora esistenti.

1581 — È coinvolto nel processo intentato a Federico Zuccari a proposito del quadro detto *Porta Virtutis* (cfr. *Notizie di Federico Zuccari*), ove aveva lavorato solo come materiale traduttore dei disegni di quel maestro. Ciò nonostante, il 27 novembre, è condannato, con Federico, all'esilio dallo Stato Pontificio (per tutte queste notizie, V. LANCIARINI, *Dei pittori Taddeo e Federico Zuccari di S. Angelo in Vado*, Iesi, 1893).

1581-82 — Accompagna lo Zuccari quando va a Venezia a dipingere nel Palazzo Ducale, e vi resta qualche tempo.

1586 — Entra nell'Accademia del Disegno, a Firenze, ma non vi è registrato fino al 1589 (COLNAGHI).

1589 — È richiamato in Firenze a lavorare nell'Apparato per le nozze del Granduca Ferdinando con Cristina di Lorena.

Circa quest'epoca, affresca, per i Salviati, la cappella di S. Antonino in S. Marco.

1590 — Comincia a pagare la matricola nell'Accademia del Disegno (COLNAGHI).

1592 — Partecipa al concorso per il soffitto della « Sala » dell'Accademia. È superato dal Ligozzi, dal Poppi, e da Santi di Tito (COLNAGHI).

1593 — Nella scelta dell'artista che dipingerà l'altare per la cappella dell'Accademia, gli è ancora preferito il Ligozzi (COLNAGHI).

1593-94 — Affreschi della cappella di S. Giovanni Gualberto in S. Trinita (GEISENHEIMER).

1594 — Data della *Natività* nel Duomo di Lucca (RIDOLFI).

1595 — Con Francesco Mati, stima un quadro del Poppi per la compagnia di S. Monaca a Cortona (COLNAGHI, op. cit., pag. 82). In quest'anno riveste cariche nell'Accademia, ed è poi console (RIDOLFI).

1596 — È camarlengo dell'Accademia, e incaricato di dipingere il ritratto di *Francesco de' Medici* (RIDOLFI).

Dipinge, su lavagna, *Cosimo I che istituisce l'ordine di S. Stefano*, nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio (LENSI).

1597 — Con l'Empoli, stima una pittura di Orazio Porta (COLNAGHI).

1598 — È membro attivo dell'Accademia, nella quale insegna agli artisti più giovani. Per essa acquista due paesaggi (ibidem). Compie la *Crocefissione* per il Duomo di Lucca, commessa nel 1592 (RIDOLFI).

— 12 giugno — Gli è commesso il dipinto per la cappella Neri in S. Maria Maddalena in Borgo Pinti (BORI).

1599, circa — Epoca probabile dell'esecuzione del dipinto per la cappella del Soccorso nella SS. Annunziata (*Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze*, Firenze, 1876, pag. 168 e segg.), compiuta appunto, secondo l'iscrizione, nel 1599.

In questi anni sembrerebbe anche localizzabile l'andata del Passignano a Roma, che le fonti (BAGLIONE e BALDINUCCI) dicono avvenuta sotto Clemente VIII (1592-1605).

Durante questa dimora l'artista avrebbe eseguita la *Crocefissione di S. Pietro* presso la Cappella Clementina in S. Pietro, ora perduta (incisa dal Callot nei « Tableaux de Rome », 1611), ricevendo dal Papa l'Ordine di Cristo (BAGLIONE). Mancano argomenti per una datazione più precisa. Impossibile riportare questo soggiorno al 1607, come da alcuni si è voluto (O. POLLAK), essendo in quest'anno già morto Clemente VIII.

1600, gennaio — Ottiene la cittadinanza fiorentina (COLNAGHI, op. cit., pag. 82).

1602, 29 luglio — È chiamato a dipingere nella tribuna del Duomo di Pistoia, e rimane in questa città fino al 20 novembre (CHIAPPELLI e GIGLIOLI).

Portano la data dello stesso anno: il *Martirio di S. Stefano* (Firenze, S. Spirito, cappella Petrini); il *S. Sebastiano dopo il martirio* (Napoli, Museo) e la *Natività* nella chiesa dell'Impruneta (Firenze).

1604, 29 novembre — Gli viene commessa la decorazione della cappella Barberini in S. Andrea della Valle a Roma, per l'erezione della quale si hanno documenti dal 1604 al 1614 (POLLAK).

1605 — Compie l'ornamentazione e la tavola d'altare (*Guarigione del cieco nato*) della cappella Brunaccini nella SS. Annunziata (iscrizione).

1605, 26 luglio — Il Passignano scrive da Roma a mons. Maffeo Barberini (il futuro Urbano VIII), nunzio a Parigi, specificando in un annesso disegno i suoi progetti relativi alla decorazione del soffitto della cappella, per la quale opera dice di aver cercati mosaicisti (ibid., pag. 33, lettera I).

È probabilmente di questo tempo l'inizio del suo soggiorno a Roma sotto Paolo V (1605-1621), attestato dalle fonti (BAGLIONE, op. cit., pag. 332; BALDINUCCI, op. cit., pag. 59). Durante questo soggiorno furon compiute, oltre la cappella Barberini, le opere in S. Maria Maggiore. Siccome risale a quest'anno, 1605, la costruzione della Sagrestia nuova (LAVAGNINO e MOSCHINI, *S. Maria Maggiore*, Roma, pag. 97), si possono credere vicine a quest'epoca le pitture condottevi dal Passignano.

1609, 18 novembre — I deputati al restauro del Duomo di Pisa scrivono all'artista in Roma, domandandogli quando finirà una tavola commessagli qualche anno prima.

1609, 7 dicembre — In risposta al Passignano che afferma d'averne già mandato il disegno, gli operai l'invitano a mandarne un altro, avendo essi perduto il primo. La tavola doveva figurare lo *Spirito Santo e vari Martiri;* e passarono molti anni prima che il Passignano la compisse (v. più oltre, all'anno 1620. Per queste notizie cfr. TANFANI CENTOFANTI).

1611 — A quest'anno, in cui fu compiuta la cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (LAVAGNINO e MOSCHINI, op. cit., pag. 77), si possono, in mancanza di dati più sicuri, avvicinare i dipinti del Passignano per la Sagrestia della cappella stessa.

1616 — Data di compimento della cappella Barberini in S. Andrea della Valle (ORTOLANI).

1616, 7 settembre — Curzio Ceuli, operaio del Duomo di Pisa, scrive al Granduca che, d'accordo con l'Arcivescovo, ha pensato di far dipingere al Passignano, probabilmente tornato in Firenze, ed al Lorri suo genero, due quadroni nel Duomo, con l'*Impresa delle Baleari* e la *Consacrazione della chiesa fatta da Gelasio II*.

1616, 13 settembre — Il Granduca risponde approvando, e loda l'abilità del Passignano.

I due artisti, andati a Pisa, condussero l'opera, a olio su muro, in quindici mesi.

1618 (Stile pisano) — Lo stesso Ceuli attesta che il Passignano ha dipinta l'*Impresa delle Baleari*. L'opera fu distrutta, insieme con l'altra, in un restauro al Duomo nel 1828.

1618, giugno — Sempre a Pisa, riceve pagamenti per il lavoro fatto nel « colorire in duomo le cinque pitture di Andrea del Sarto levate di Santa Agnese ». È incerto se si tratti di un restauro, o di copie eseguite per ordine del Granduca (v. per tutte queste opere pisane: TANFANI CENTOFANTI).

1620, 23 gennaio — Ricevuta di pagamento, indirizzata al Ceuli, per una tavola nel Duomo, probabilmente quella con lo *Spirito Santo e i martiri*, cui si riferiscono le notizie del 1609.

1620, agosto — La tavola in questione è finita e portata a Pisa. Il Ceuli, in memorie manoscritte, ne dà notizia dicendola commessa già da 18 anni (TANFANI CENTOFANTI).

1620, 29 agosto — Ricevuta del primo acconto per la tavola commessa al Passignano dagli eredi di Francesco Calderini e destinata alla cappella di questo nome in S. Croce a Firenze (POGGI).

1621, 5 aprile — Altro pagamento dell'opera, fatto, per il Passignano, a Tommaso suo figlio.

1621, 24 luglio — Si paga la cornice del quadro.

1621, 18 agosto — Ultimo pagamento del quadro stesso (per tutte queste notizie, cfr. POGGI, op. e loc. cit.).

1622 — Decorazione (volta e quadro d'altare) della Cappelletta delle Reliquie presso la sagrestia dell'Annunziata, scelta dal Passignano per sua sepoltura (iscrizione).

1623, 18 settembre — Lettera, da Firenze, al principe Barberini, per sollecitare la commissione della Loggia della Benedizione in S. Pietro (ibid.).

1623, 7 ottobre — Lettera di congratulazione per l'assunzione di Francesco Barberini al cardinalato, avvenuta il 2 ottobre (ibid.).

1624, 2 aprile — Inducono ad ammettere un soggiorno del Passignano in Roma i pagamenti, da parte della Fabbrica di S. Pietro, « per haver accomodato la tavola da lui fatta nell'altare della crucifissione di S. Pietro », e in acconto per « altre opere che deve fare a Firenze » sempre per S. Pietro (ibid.), e la lettera dell'8 aprile, che informa il principe Barberini del suo felice ritorno a Firenze (ibid.). Secondo il POLLAK (ibid., pag. 31), è questo il soggiorno in Roma che il BAGLIONE avrebbe erroneamente riferito all'anno seguente, 1625. Sta il fatto però che, dopo alcune lettere — dal settembre al dicembre del 1624 — riguardanti l'assunzione di Gaspare Mola a sovrastante del medagliere pontificio, e l'invio, a richiesta dell'artista, del soggetto onde preparare i disegni per un dipinto da eseguirsi in S. Pietro (ibid., pagg. 37-39, lettere VI-XI), non si ha, per l'anno 1625, notizia alcuna

dell'artista, il quale, secondo lo stesso POLLAK, sembrerebbe fosse a Roma verso i primi del 1626. Infatti, nel

1626 — il 20 luglio, si finisce di pagare la *S. Bibiana* del Bernini, conforme alla stima fattane dal Passignano. Siccome l'ultimo pagamento per quest'opera era stato percepito dallo scultore nel dicembre 1625, ne deriva la localizzazione di un soggiorno del Passignano a Roma tra il dicembre 1625 e il 20 luglio 1626 (POLLAK).

1626 — A Firenze restaura, nell' Annunciata, gli affreschi di Andrea del Sarto (BALDINUCCI).

1626, 4 aprile — Probabilmente a Firenze, riceve pagamenti per il quadro destinato a S. Pietro. Questo quadro (forse l'*Incredulità di S. Tommaso*) sarà compiuto, come vedremo, nel maggio dell'anno seguente (POLLAK).

1627, 3 luglio, 18 dicembre — È certo a Roma, perchè riceve pagamenti relativi alla *Presentazione di Maria al Tempio* che, secondo il BAGLIONE (op. cit., pag. 333), era a olio su muro. Le opere in S. Pietro sono perdute, tranne il *S. Tommaso*, oggi nel Museo Petriano.

1629, 22 dicembre — richiesto di parere circa le fognature in Borgo, a Roma, scrive da Firenze in proposito, e manda saluti al cardinale e al principe Barberini, e a Giulio Mancini, medico papale e storico (GUALANDI).

1631 — Un inventario ricorda, nella collezione Barberini, un quadro del Passignano con la *Madonna seduta col Bambino, S. Anna e S. Giuseppe* (POLLAK, *Die Kunsttätigkeit*, etc., pag. 335); un altro cita, nella stessa collezione, una *Susanna al bagno* (ORBAAN).

1634 — Prende parte al concorso per la facciata di S. Maria del Fiore (COLNAGHI).

1638, 17 maggio — Muore a Firenze, ottantenne, secondo il BAGLIONE, ed è sepolto alla SS. Annunziata (BALDINUCCI).[1]

---

[1] Bibliografia su Domenico Cresti detto il Passignano: G. MANCINI, *Viaggio di Roma per vedere le pitture*, circa 1625 (ed. L. Schudt, Lipsia, 1923); G. CELIO, *Memoria fatta dal signor G. C. dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Napoli, 1630; G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti, etc.*, Roma, 1642; TITI F., *Nuovo studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1674, 1675, 1721; BOCCHI-CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*,

* * *

Il Passignano trentenne, dopo essere stato a lavorare con Federico Zuccari a Roma e a Venezia, dipinse a fresco, in San Marco di Firenze, nella cappella di Sant'Antonino, la *Traslazione* e i *Funerali del Santo* (figg. 349-350), richiamando i più svariati elementi del manierismo. Dai nudi di primo piano, in pose d'accademia michelangiolesca, passa alla folla di spettatori, con teste barbate alla Palma Giovane, con un busto di donna riccamente acconciata alla Bronzino, in gran parte volti al pubblico, occhieggianti all'infuori della scena, come se l'obbiettivo non fosse nè il trasporto della salma del Santo, nè i suoi funebri, ma il pittore che doveva ritrarli, almeno di tre quarti, a costo di far prendere loro il torcicollo. E così, di là dai giganti ignudi alla

Pistoia, 1678; F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del disegno, da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728 (ed. fiorentina 1767-1774, X, pag. 49 e segg.); P. ROSSINI, *Il Mercurio Errante*, VII, ed., Roma, 1750; P. A. ORLANDI, *Abbecedario Pittorico*, Venezia 1753 (con note del GUARIENTI); G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-1762; RAU e RASTRELLI, *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, Firenze, 1773; *Nuova descrizione di Roma antica e moderna*, Roma, 1790; M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma, 1794; A. DA MORRONA, *Pisa illustrata*, II, ed., Livorno, 1812; F. TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, Pistoia, 1821; M. A. GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, Bologna, 1845, vol. II; F. DE' BONI, *Biografia degli Artisti*, Venezia, 1852; NIBBY A., *Itinerario di Roma*, VIII, ed., Roma, 1870; E. RIDOLFI, *L'Arte in Lucca, studiata nella sua cattedrale*, Lucca, 1882; M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal sec. IV al XIX*, II ed., Roma, 1891; V. LANCIARINI, *Dei pittori Taddeo e Federico Zuccari di S. Angelo in Vado*, Iesi, 1893; L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa, 1897; A. CHIAPPELLI, *Bernardino Poccetti a Pistoia*, in *Boll. Storico Pistoiese*, V, pagg. 184, 1903; O. H. GIGLIOLI, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Firenze, 1904; M. BORI, *Notizie sulla cappella Neri in Castello, ecc.*, in *Rivista d'Arte*, IV, 1906, pag. 193; H. GEISENHEIMER, *Tra artisti e Vallombrosani*, in *Rivista d'Arte*, IV, 1906, pag. 103; O. H. GIGLIOLI, *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 332, Notiziario; G. POGGI, *La cappella Calderini in S. Croce, ecc.*, in *Rivista d'Arte*, VII, 1910, pag. 38; D. ANGELI, *Le chiese di Roma*, Roma (senza data); R. PAPINI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Pisa*, Roma, 1912; O. POLLAK, *Italienische Kunstlerbriefe aus der Barockzeit*, in *Jahrb. d. K. preusz. Kunsts.*, XXXIV, 1913,; J. A. F. ORBAAN, *Documenti sul Barocco in Roma* (in *Miscellanea della R. Società romana di Storia Patria*) Roma, 1920; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; C. GRADARA, *Le chiese minori di Roma*, I, Roma, 1922; LAVAGNINO e MOSCHINI, *Santa Maria Maggiore*, S. ORTOLANI, *S. Andrea della Valle* collez. *Le chiese di Roma illustrate*, Roma, dal 1923 in poi; R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese*, in *Vita Artistica*, I, 1926, pag. 68, e II, 1927, pag. 90; D. E. COLNAGHI, *A dictionnary of Florentine Painters*, Londra, 1928; O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban* VIII, I, Vienna, Augusta, Colonia, 1928; A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929.

michelangiolesca, son gruppi di messeri distratti fuor dalla scena, come se avvenisse al di qua del loro campo, personaggi in forzato profilo, altri che, fuori della natural mira, per coonestare tanta distrazione, tentano, come i gigantoni, di bandir l'avvenimento a chi non sta nel loro loco riservato. Dalla folla, il pit-

Fig. 349 — Firenze, Chiesa di San Marco.
Passignano: *Traslazione del corpo di S. Antonino*
(Fot. Brogi).

tore passa allo svolgersi della processione, o meglio a figurare il catafalco del Santo sull'altare d'una cappella tutta circondata dal clero, tra molti lumi. Nella fila dei vescovi seduti, alcuni con l'indice teso come di consueto, si può riconoscere il prestito fatto dalla rappresentazione raffaellesca del Sacro Collegio sulle pareti della sala dell'Incendio di Borgo, mentre nella Processione par che il Passignano abbia ricordato Vittor Carpaccio e le storie di Sant'Orsola. Sembra strana quest'eco carpaccesca

in un mondo così goffo, con teste emergenti da gorgiere, figure in abiti imbottiti, a ricami. Eppure quella eco risuona tra le mitre dei vescovi e nel fondo, dove un loggiato rusticano sembra raccogliere voci lontane dell'arte veneta nelle sue ombre fresche e

Fig. 350 — Firenze, Chiesa di S. Marco. Passignano: *Funerali di S. Antonino.* (Fot. Brogi).

silenziose. In generale, il colore si può dire assolutamente inefficace, sciattamente subordinato al disegno.

Dopo queste pitture, il Passignano, nel quadro della Galleria Buonarroti: *Michelangelo indica al Papa il modello della cupola* (fig. 351), s'accosta a Santi di Tito e al Cigoli. Ricorda quello nella studiata e garbata composizione, nella forma chiusa e concisa, anche nell'effetto coloristico gradevole, benchè superficiale,

con pochi contrasti d'ombra e luce, con la forma piuttosto scoperta alla vivace colorazione: la manica del personaggio a sinistra, le vesti dei due cardinali e l'ombrello, son rossi, dello stesso

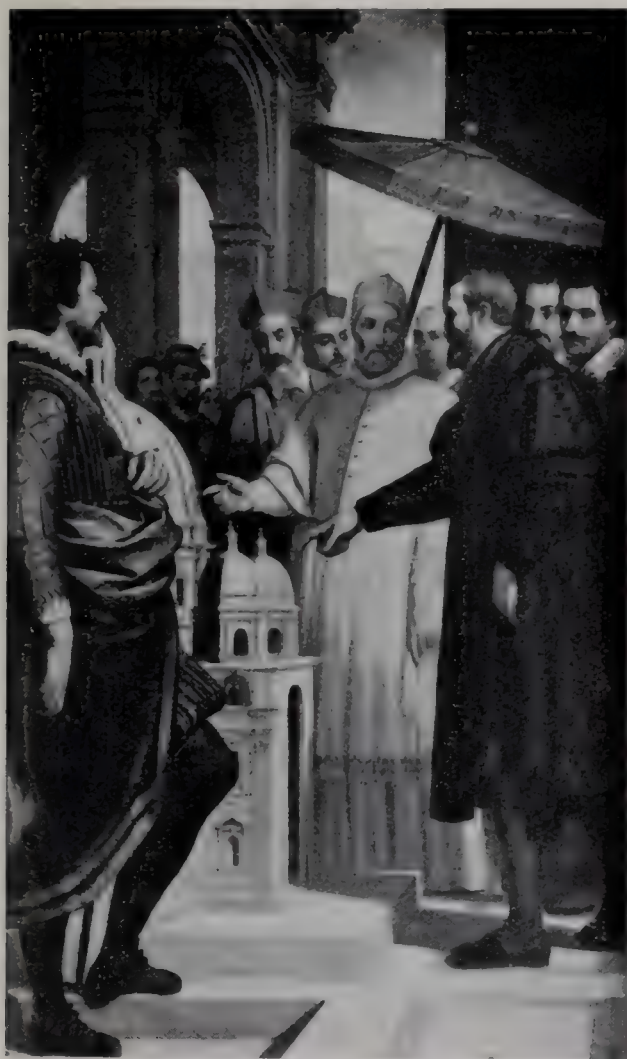



Fig. 351 — Firenze, Galleria Buonarroti.
Passignano: *Michelangiolo presenta a Paolo IV il modello della Cupola.*
(Fot. Alinari).

rosso indifferente alla luce; la veste del Pontefice è bianca, quella di Michelangiolo nera. C'è un'intensa ricerca dell'effetto coloristico, ma della qualità del colore, e non della sintesi costruttiva

come in altri pittori dello stesso gruppo e in altre opere dello stesso maestro. La composizione è quindi pacata, distesa. L'ombra che cade dall'ombrello sulle spalle e sul volto del Pontefice vestito di bianco è tutta a vantaggio dell'effetto cromatico. Si potrebbe supporre che si tratti di un ripensamento dei problemi compositivi del Veronese, se il valore cromatico di questa pittura non fosse tutto ottenuto con durezza, per contrasti decisi. Il nero posa sul bianco, le calze bleu scuro del personaggio di sinistra staccano fortemente dai gradini e dal modello della cupola; l'abito nero di Michelangelo si taglia su quello bianco del Papa; le teste mediane, e il ciuffo del cavaliere a sinistra, incidono i loro contorni sul fondo biancheggiante. Come negli affreschi della cappella di Sant'Antonino, la scena, per la distrazione dei suoi componenti, per tutte le sue verticali, non risulta a un insieme organico, unita, com'è, solo dal breve spazio, e piuttosto presentazione di figure che illustrazione di fatto storico. Michelangelo con l'indice stanco accenna al suo modello, e Paolo IV accenna alla cupola; un prelato si sporge alquanto a guardare; tutti gli altri son pure comparse. L'energia, tolta dal modello ove Michelangelo impresse vita dinamica ad ogni membratura, manca alle figure, alle espressioni, ai caratteri, ai gesti. Tutto s'acqueta, s'immobilizza: la vita vien meno; resta solo l'immagine.

Lo studio del colore puro, traccia d'impressioni veronesiane, s'incontra, nell'opera del maestro toscano, in una forma troppo intera e troppo restia al movimento per risultare a un effetto pittorico paragonabile a quello dei Veneti imitatori di Paolo. Anzi, si direbbe che lo sforzo di accostare tinte varie, anche contrastanti, conduca il Passignano verso una composizione più elementare, quasi infantile nella sua rassegna di figure. Il poliedro di Paolo si muta in freddo commesso marmoreo.

La visione pittorica del Passignano, nel *Martirio di Santo Stefano* (fig. 352) a Santo Spirito di Firenze, si modifica, e pur serbando affinità con la composizione dello stesso soggetto dipinta da Ludovico Cardi detto il Cigoli, giunge a un risultato

Fig. 352 — Firenze, Chiesa di S. Spirito. Passignano: *Martirio di S. Stefano.* (Fot. Brogi).

molto più coerente e omogeneo. Il disegno manieristico è completamente assorbito dall'effetto luministico; l'ombra domina sulla forma e sul colore con maggior risolutezza. Una specie di nuvola densa e nera, calata sulla terra, lascia veder le forme soltanto per l'affiorare di qualche piano; anche la figura di Santo Stefano caduto è bene immersa nell'ombra. E sebbene si tratti sempre d'immersione di una forma costruita nell'ombra, non di costruzione luministica della forma, bisogna riconoscere che l'intento drammatico è stato conseguito per questo mezzo pittorico, poichè i gesti si disegnano in luce sull'ombra fosca. La veste del Santo è bianca e rossa; quella del carnefice a sinistra, bianca, rossa e gialla: note calde in un'ombra di rame.

Contemporaneamente al *Martirio di Santo Stefano*, il Passignano, nel *Seppellimento di San Sebastiano* (Museo Nazionale di Napoli, fig. 353), s'attiene in modo insolito ai modelli del Palma Giovane, riconoscibili chiaramente nel modulo arrotondato delle teste, nella brunitura delle carni, nei contrasti intensi di luce e controluce. Eccezionale anche per l'arte del Passignano è la funzione statica della luce, che rassoda e fissa la plasticità delle forme. La figura di donna china sopra un ginocchio del martire, chiusa entro un vortice luminoso, ricorda le Maddalene veneziane e raggiunge i modelli tintoretteschi nell'interpretazione del Palma Giovane. Singolare è il fondo, con luci sottilmente filtrate nell'edificio a destra adorno di statue entro nicchie, e nei palazzi e sulla colonna onoraria. Fra tutte le composizioni del maestro toscano è questa la più elevata, la più fantastica: qualcosa di sublime è nell'arco delle figure come sospese sul cielo argentino, e soprattutto nella testa della pia donna in alto, in una penombra di dolore che affila e idealizza il profilo. L'ombra di lutto del manto stacca la figura librata fra l'azzurro del cielo e il velo bianco di nuvole; e par che un bagliore di lagrime splenda sulle carni d'argento ossidato.

Strumento di espressione sentimentale son luci e ombre: le figure oscurate dei dolenti incorniciano il corpo illuminato del Santo.

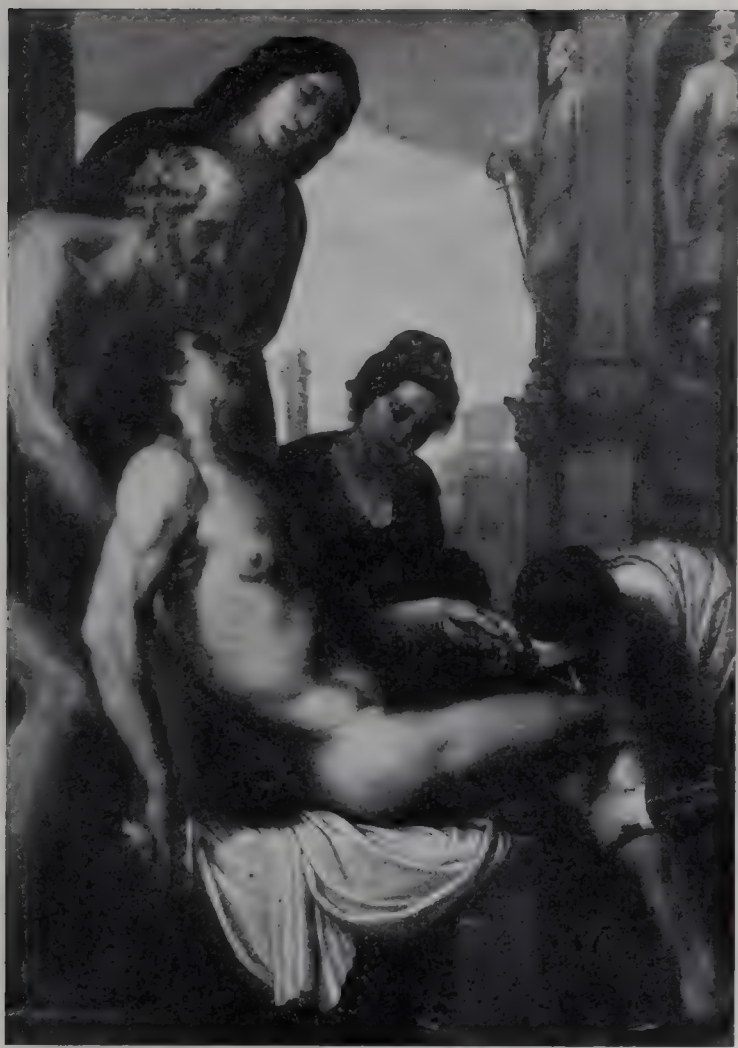



Fig. 353 — Napoli, Museo Nazionale.
Passignano: *Seppellimento di S. Sebastiano.*

Le rimembranze di Venezia non erano spente quando il Passignano dipinse il quadro della *Consegna delle chiavi* in San Francesco di Pisa (fig. 354), ove lo scenario con nuvole bianche è veronesiano, e le ombre prendono dominio nella scena, avvolgendo architettura e figure così da lasciar che solo sgorghi la luce sulle immagini di Cristo, San Giovanni e San Pietro, e assuma il valore sentimentale che i Toscani del tempo di Domenico Cresti spesso sostituiscono all'altro puramente pittorico degli esemplari di Paolo. Si comincia a sentire un po' di sforzo nella distribuzione di quei velari d'ombra che s'appesantiscono nell'immobile atmosfera.

Lo schematismo compositivo, che attenua nel quadro suddetto la libertà dell'effetto pittorico, si ritrova in tutta una serie di opere del Passignano: nella *Predica del Battista* della chiesa di San Michele Visdomini (fig. 355), dove rocce e alberi di stampo veronesiano s'allineano con le figure a formar quinte verticali al cielo luminoso; e nell'*Apoteosi dei Cavalieri Teutonici* (fig. 356), in Santa Maria Maggiore, ove le stesse quinte son composte di stendardi e di sovrapposti prigioni. Nel primo quadro, l'effetto pittorico è molto maggiore, specialmente nel cielo agitato, nelle figure avvolte d'oscurità al centro della scena, e nell'altra di curioso tratta dal manierismo romano, ma veduta da un ammiratore di Paolo, che si studia di far coincidere lo slancio della posa col movimento della luce. Dalla tonalità oscura anche i bianchi e i chiari vengon molto soffocati, e in tutta la scena si sente il massimo sforzo di svalutare ogni individualità formale e coloristica a vantaggio dell'unità di composizione, che tuttavia nell'insieme manca di spontaneità.

Tanto studio di far affiorare in luce le figure dall'ombra dava al Passignano in qualche modo la possibilità di comprendere la grandezza dell'opera del Caravaggio. Negli *Apostoli Pietro e Andrea* (figg. 357-358), della Galleria Antica e Moderna a Firenze, egli si comporta quasi come un Ribera, e nell'*Adorazione de' Pastori* della Galleria Doria (fig. 359) par cerchi un effetto luministico alla caravaggesca. Mentre nelle opere prece-

Fig. 354 — Pisa, Chiesa di San Francesco.
Passignano: *Gesù consegna le chiavi a San Pietro.*
(Fot. Brogi).

Fig. 355 — Firenze, Chiesa di S. Michele Visdomini.
Passignano: *Predicazione di S. Giovanni*
(Fot. Alinari).

denti luce e ombra miravano a menomare la compattezza della forma, sfumando, qui l'ombra rimane nettamente divisa dalla luce, che rassoda la forma rivestendola, e rende lo spessor dei

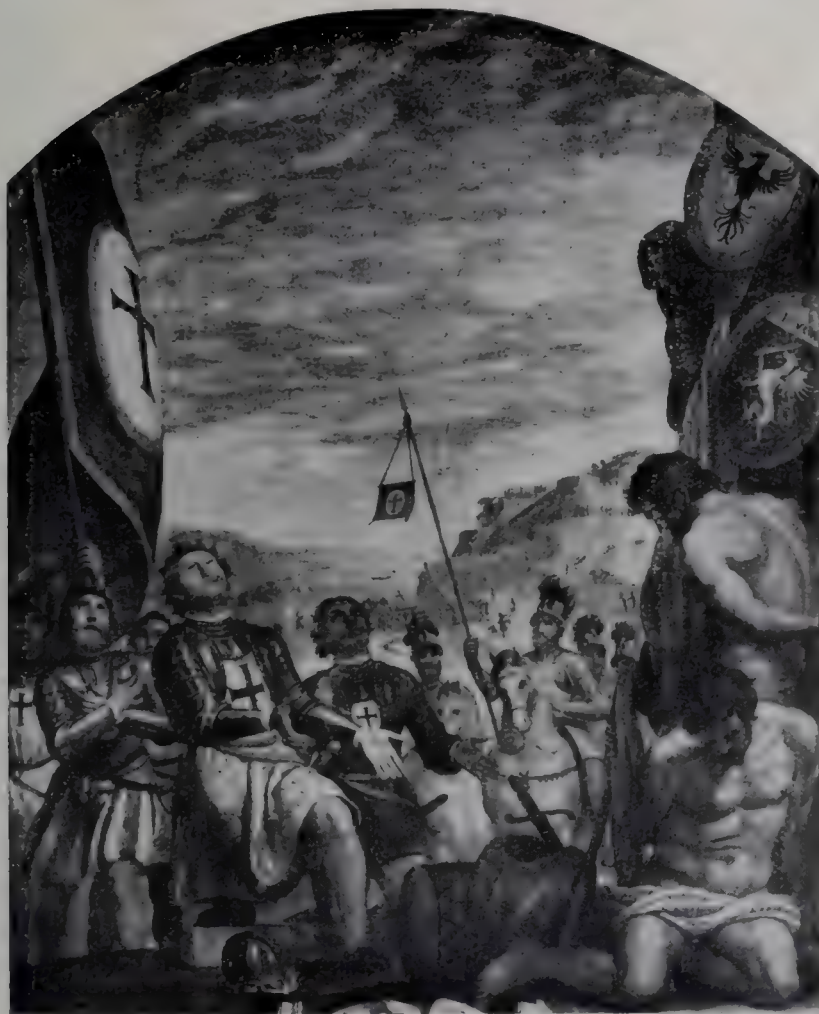



Fig. 356 — Roma, S. Maria Maggiore, Sagrestia della Cappella Paolina. Passignano: *I Cavalieri Teutonici.* (Fot. Anderson).

volumi. Ancor illuminata a piccoli tratti calligrafici è la capigliatura della Vergine, ma le sue carni hanno una tornita compattezza, e le teste massicce dei due vecchi potrebbero gareggiare con quelle dipinte dai seguaci del Ribera a Napoli. Parti-

colari come la mano aperta di San Giuseppe, l'orecchio falcato da luce di un pastore, il cappello di paglia d'un altro inclinato dall'ombra verso la luce, dimostrano come l'esempio del Caravaggio abbia colpito questo manierista assetato d'effetti pittorici. [1]

Fig. 359 — Roma, Palazzo Doria. Passignano: *La nascita del Redentore.* (fot. Alinari).

[1] Catalogo delle opere:

Arezzo, Chiesa di S. Francesco: *La Vergine col Bambino e Santi.*

Barberino di Val D'Elsa (prov. di Firenze), Chiesa: *Convito in casa del Fariseo* (tavola).

Borgo S. Sepolcro, Chiesa della Madonna delle Grazie: *Disputa nel Tempio.*

— Palazzo Comunale: *Crocefisso con la Maddalena e altri Santi.*

Camaldoli, Eremo, Cappella del Papa: *Crocefisso e i Ss. Pietro, Paolo, Francesco e Romualdo.*

Castelfranco di Sotto (Pisa), Pieve: *Madonna e due Santi.*

Firenze, Casa Buonarroti: *Michelangelo presenta a Paolo IV il modello della cupola di S. Pietro.*

— Chiesa dell'Annunziata, Cappella Brunaccini: Architettura e tavola con la *Guarigione del cieco nato.*

— — Cappella Dell'Antella: Dei piccoli quadri, quello in basso a sinistra figurante *l'Elezione del Beato Manetto al generalato dell'Ordine.*

— — Cappella della Madonna del Soccorso: *Cristo risorto.*

— — Cappellina delle Reliquie (presso la Sagrestia): *Madonna col Bambino e Santi* (olio su muro) e *Angeli* (nella volta).

— Chiesa di S. Croce, Cappella Caldarini: *S. Lorenzo distribuisce le elemosine.*

Firenze, Chiesa di S. Giorgio sulla costa (o dello Spirito Santo): *S. Giovanni Gualberto perdona al nemico.*
— Chiesa di S. Giovannino (via Martelli): Affreschi con *Storie della vita di Cristo.*
— Chiesa di S. Marco, Cappella del Sacramento: *La Caduta della manna.*
— — Cappella di S. Antonino: Due affreschi raffiguranti *l'Esposizione* e *la Traslazione della salma del Santo.*
— — *Miracolo di S. Vincenzo Ferreri* (collaborazione di Ottavio Vannini).
— Chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi, Cappella Neri: *Martirio dei Ss Nereo e Achilleo.*.
— Chiesa di S. Maria Maggiore: *Venuta dello Spirito Santo* (collaborazione del Vannini).
— Chiesa di S. Michele Visdomini, Cappella Pelli: *Predicazione del Battista.*
— Chiesa di S. Pier Maggiore (Sede della Compagnia dell'Annunziata, Via Gino Capponi, 4): Lunetta a fresco con *la Crocefissione.*
— Chiesa di S. Salvi: Tavola con *S. Umiltà.*
— Chiesa di S. Spirito, Cappella Petrini: Architettura dell'altare e tavola col *Martirio di Santo Stefano* (1602).
— Chiesa di S. Trinita, Cappella delle Reliquie di S. Giovanni Gualberto: Affreschi.
— — Tavola col *Cristo morto e gli Evangelisti* (già sopra un altare; probabilmente identificabile con la tavola di questo soggetto ora nella Sagrestia).
— Duomo: Affreschi della cupola (alcune parti, tra cui *il Tempo*).
— Già nella Galleria dell'Academia: S. *Andrea Apostolo.*
— — *S. Pietro Apostolo* (entrambe queste opere trasportate altrove per riordinamento della Galleria).
— Già nella Galleria degli Uffizi: *Autoritratto.*
— Museo di S. Marco: *Cristo portacroce* (Voss, *Malerei der Spätrenaissance*, II, pag. 406).
— Palazzo dell'Antella (piazza S. Croce), Facciata: *Figura allegorica di Firenze.*
— Palazzo Vecchio, Salone dei 500: *Cosimo I diviene Gran Maestro dell'Ordine di S. Stefano* (lavagna).
Impruneta (Dintorni di Firenze), Chiesa: *Natività della Vergine* (1602).
Mezzomonte (Dintorni di Firenze), Villa Corsini: Due soffitti, in uno dei quali *il Tempo.*
Signa (presso), Villa Artimino: Decorazione della loggetta che mette alla scala.
Livorno, Duomo: *Assunzione* (soffitto).
Lucca, Duomo: *Adorazione de' Pastori* (1594).
— — *Crocefissione* (1598).
— Chiesa di S. Francesco: *Noli me tangere.*
— Chiesa di S. Giovanni, Sagrestia: *Battesimo di Cristo.*
— Chiesa di S. Romano: *Miracolo di S. Giacinto.*
Napoli, Chiesa di S. Teresa degli Scalzi: *Visitazione* (firmata).
— Museo Nazionale: *S. Sebastiano dopo il martirio* (1602).
Passignano (prov. di Firenze, Comune di Tavarnelle), Chiesa dei Vallombrosani: *Storie di S. Michele; i quattro Evangelisti,* e una *Gloria d'Angeli* (affreschi nell'abside).
Pescia, Chiesa di S. Stefano: *Deposizione.*
Pisa, Duomo: *La Vergine in gloria*
— — *Lo Spirito Santo e i SS. Martiri* (molto ritoccato).
— Chiesa di S. Cristina: *S. Caterina riceve le stimmate* (tela, firmata).
— Chiesa di S. Francesco: *I SS. Padri della Chiesa* (attr. al Passignano o a uno scolaro) tavola. (Cfr. Da Morrona, Compendio di *Pisa illustrata*, Pisa, 1798, pag. 124).
— — *Consegna delle chiavi a San Pietro.*
Pistoia, Duomo: Affreschi nella tribuna del Coro.
— Madonna dell'Umiltà: *Natività* (Tolomei, *Guida di Pistoia*, 1821, pag. 95, attr. al Passignano o al Sorri).
Poppi (Casentino), S. Fedele: *Santi Giovanni Battista e Caterina.*
Roma, S. Andrea della Valle, Cappella Barberini: Decorazione e tavola d'altare con l'*Assunta.*
— — — *Ritrovamento del Corpo di S. Sebastiano.*
— S. Giacomo in Augusta: *Battesimo di Cristo.*
— S. Giovanni dei Fiorentini: *Costruzione della Chiesa.*
— — *Estasi di S. Vincenzo Ferreri.*

Roma, S. Maria Maggiore, Sagrestia nuova: Soffitto.
— — Sagrestia della Cappella Paolina: Soffitto e affreschi parietali, tavola d'altare.
— S. Maria della Pace: *Annunciazione* (olio su stucco).
— — *Natività della Vergine.*
— Chiesa Nuova: *Annunciazione.*
— S. Prisca sull'Aventino: *Battesimo della Santa.*
— Galleria Barberini: *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre* (già attr. al Pomarancio; Voss, *Malerei der Spätrenaissance*, II, pag. 404).
— Galleria Borghese, n. 349: *Deposizione.*
— — n. 341: *S. Sebastiano* (già attr. al Cantarini; Longhi, *Vita Artistica*, II, 1927, pag. 90).
— — n. 189: *Annunciazione* (già riferita alla scuola del Vanni; Ibid.).
— Galleria Doria n. 391: *Natività.*
— Museo Petriano: *Incredulità di S. Tommaso* (già in S. Pietro).
— Palazzo Rospigliosi (già Borghese, poi Mazzarini): Affreschi con la *Favola d'Armida* (Baglione, *Vite*, ed. 1642, pag. 333).
Frascati (Dintorni di Roma) Cappella di Mondragone: *Cristo morto* (De' Boni, *Biografia degli Artisti*, Venezia, 1852).
San Gimignano, Collegiata: *Deposizione dalla Croce.*
Scrofiano (presso Sinalunga) Collegiata di San Biagio: *L'Immacolata Concezione e Santi* (firmata).
Venezia, San Felice: *Il Redentore, S. Felice e due devoti.*
— San Marziale o San Marciliano: *Crocefisso.*

JACOPO CHIMENTI da EMPOLI.

1551, 29 aprile — Jacopo Chimenti, detto Jacopo da Empoli, nacque a Firenze (BUSSE).

La data è del COLNAGHI; altri citarono l'anno 1554. Il padre si chiamava Clemente di Girolamo (morto il 4 aprile 1573) ed era commerciante di stoffe. Egli fu di già cittadino fiorentino (BALDINUCCI, BUSSE). Jacopo ebbe un fratello chiamato Tomasso (BALD.).

Fu dapprima nella bottega di Maso da S. Friano, e studiò, e copiò opere di Andrea del Sarto e del Pontormo (BALD., LANZI, COLNAGHI, BUSSE).

1574 — Pare che sia stato nella bottega di Bernardino Poccetti in quest'anno, in cui fece un pagamento a conto della matricola del Poccetti (COLNAGHI).

1576, 8 agosto — Fu matricolato (COLNAGHI).

1580-1635 — Citato nei registri dell'Accademia del Disegno (COLNAGHI).

1588 — Dipinse un quadro per la Compagnia della Concezione di Fucecchio (COLNAGHI).

1588 — Dipinse, per commissione di Luca Salesi pizzicagnolo, al prezzo di 30 scudi, due piccole pitture, una *Natività* e un *Battesimo di Gesù*, che il Salesi si rifiutò di ricevere, come opere che non lo soddisfacevano. Un compromesso fu fatto l'anno seguente, essendo stati nominati periti, per stimare le pitture, il Poppi e Giovanni Battista di Pierantonio Isabelli. A quest'ultimo però, che non era accademico del Disegno, fu sostituito Francesco di Domenico Rosselli (COLNAGHI).

1589 — Insieme col Passignano, il Poccetti e altri, decorò di figure di re e di eroi ebrei, dipinte su tela, il tamburo della cupola del Duomo fiorentino. Queste pitture erano ancora al loro posto ai tempi del Richa. Poi furono rimosse — quando non si sa. Anche la loro sorte è sconosciuta (RICHA, VI, 163; CAVALLUCCI, S. Maria del Fiore, 223).

1589 — Dipinse una tela decorativa per l'elezione di Cosimo I a granduca (BUSSE).

1590, 12 dicembre — Fu pagato di un residuo di 70 lire per le armi dell'Accademia del Disegno, collocate sopra la porta del Tempio, residenza ufficiale dell'Accademia (COLNAGHI).

1591 (dopo il) — Tavola di S. Remigio a Firenze.

1594 — Ritratto del Gambetti (Gall. Pitti).

1595 — Dipinse un quadro su domanda di Raffaello di Bernardo fornaio, di Vincenzo di Gabriello e di Giovanni di Pasquino tessitori, al prezzo di 140 lire per parte (COLNAGHI).

1596 — Dipinse, secondo una notizia tramandataci, la *Concezione* di S. Maria a Ripa presso Empoli.

1596-97 — Stimò, insieme col Passignano, una pittura di Orazio Porta (COLNAGHI).

1600 — Dipinse la *Susanna* di Vienna.

1605 — *Consegna delle chiavi* nella chiesa della SS. Annunziata di Firenze.

1607 — Le *due storie* in S. Stefano di Pisa, secondo il BUSSE.

1607 — *Predica di S. Giovanni* in S. Nicolò Soprarno a Firenze, secondo il BUSSE.

1608 — Dipinse, secondo il BUSSE, la *Madonna tra Santi* della chiesa di S. Margherita a Cortona.

1609 — Ha la cittadinanza fiorentina (BUSSE).

1610 — Ritratto di *Concino Concini*.

1611 — Stimò una pittura fatta da Fra Arsenio apparentemente con Ludovico Buti e Pietro Sorri (COLNAGHI).

1612 — Dipinse un'*Assunta* per la Compagnia di S. Benedetto Bianco (BALD., Milano, VIII, 275; RICHA, III; ELOGIO, VIII, 35). La data è riferita dal BALD. (Milano, VIII, 275).

1613 — *Miracolo di S. Carlo* in S. Domenico di Pistoia, secondo il BUSSE.

1616 — *Annunciazione* di S. Domenico a Fiesole.

1616 — *S. Ivo tra vedove e orfanelli* della Gall. Pitti.

1618 — *Natività di Gesù* in S. Michele Visdomini a Firenze. La data è riferita dal BUSSE.

1619 — Pitture del Duomo di Livorno. La data è riferita dal BUSSE.

1620, 28 luglio — Fece testamento (BUSSE).

1632 — Abitava insieme con un altro e con due domestiche in piazza S. Marco (BUSSE).

1634 — Come accademico del Disegno, fece parte della Commissione di concorso per la facciata del Duomo (BUSSE).

Furono suoi scolari Giovanni Battista Brazzè, Felice Ficarelli, Giovanni Battista Vanni, Clemente Bocciardo, Virginio Zaballi, suo primo biografo, ed altri.

1640, 30 sett. — Morì; e fu sepolto nella chiesa di S. Lorenzo, a Firenze. BALD. (VIII, Milano, 289).[1]

* * *

Jacopo Chimenti, detto l'Empoli, ebbe in giovinezza rapporti con il Poccetti, e li mostra nel *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Francesco a Pisa (fig. 360), nella uniformità di una atmosfera chiara, senza le ombre dense degli altri suoi contemporanei, attratti verso i tardi cinquecentisti veneziani. Ne risulta una leggerezza di forme prossima al Poccetti, specialmente nell'angiolo vicino a Cristo, con la crespa chioma vaporosa e il volto diafano. Una grande frescura deriva a tutto il gruppo dal fruscìo

---

[1] Bibliografia su Jacopo Chimenti da Empoli: VIRGINIO ZABALLI, *Vita di Jacopo Chimenti* (ms. in Cod. Magliab. II, 11, 110, fol. 134); BOCCHI-CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1678; FIL. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del disegno*, Milano, 1811, VIII, 271 s.; *Serie degli uomini i più illustri nella pittura scultura e architettura*, Firenze, 1774, VIII, 33 s.; RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fior.*, Firenze, 1754; LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, I, 1809, 238; MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, I, 1791; II, 1791, 113, 131; III, 1792, 88; RANIERI GRASSI, *Descriz. Storica e artistica di Pisa e de' suoi contorni*, 1836-38, II, 28, 31, 103; G. PIOMBANTI, *Guida storica ed artistica della città e dei contorni di Livorno*, 1873, 224, 428; G. I. CAVALLUCCI, *S. Maria del Fiore. Storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni*, Firenze, G. Cirri, 1881, 223; F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena*, 1897, 311; A. DELLA CELLA, *Cortona antica*, 1900, 144, 175; O. H. GIGLIOLI, *Empoli artistica*, 1906; *Mostra del ritratto italiano. Catalogo*, Firenze, 1911, 2ª ediz., 202; U. THIEME, *All. Lex. d. b. Künstler.*, VI, 1912 (articolo del BUSSE); C. GAMBA, *Jacopo Ligozzi*, estratto da *Madonna Verona*, anno XV, n. 2, 3, 4, Verona, Società Cooperativa Tipografica, 1922; COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, London, 1928.

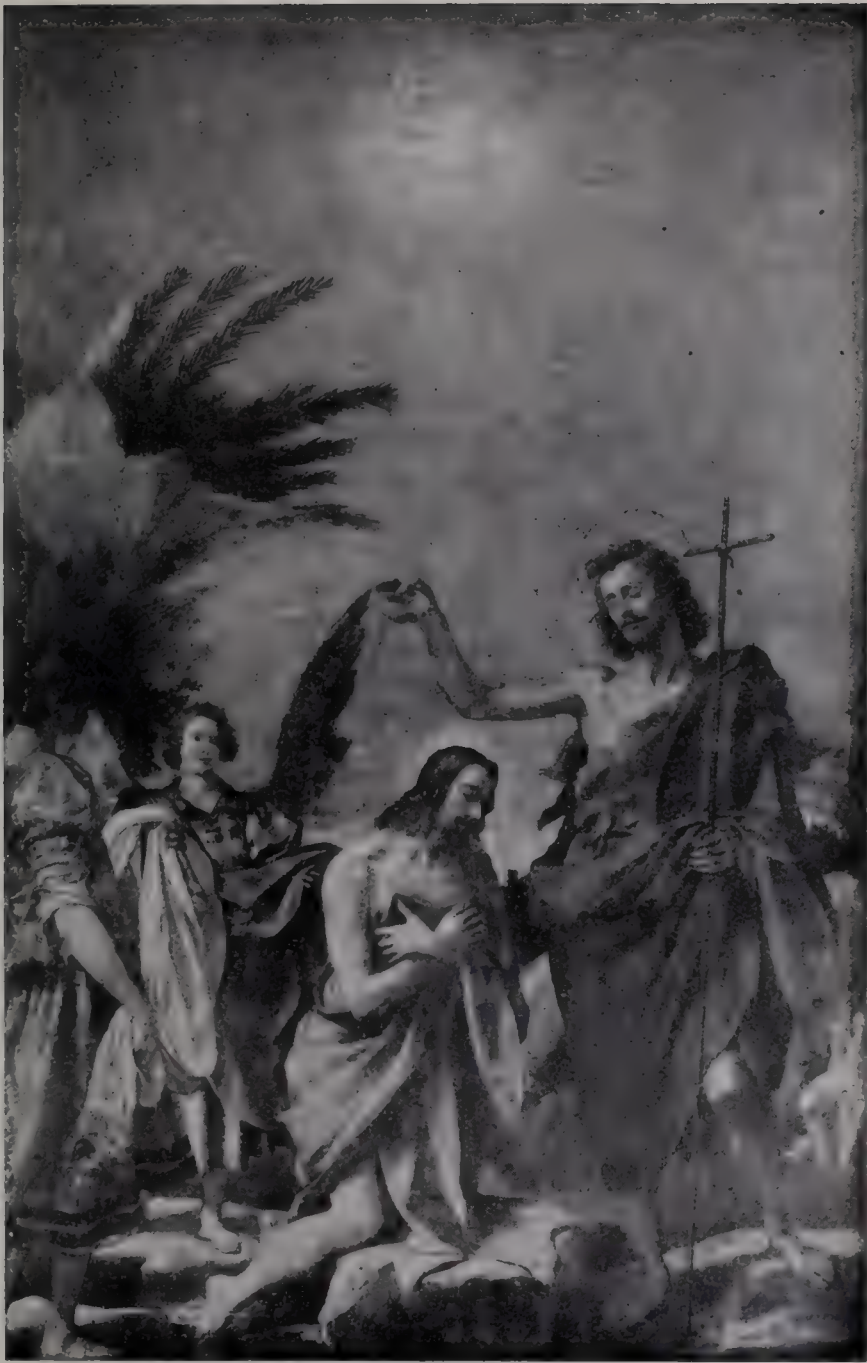



Fig. 360 — Pisa, Chiesa di San Francesco. Empoli: *Battesimo di Cristo*.
(Fot. Brogi).

delle luci tra ombre lievi, dal frastaglio dei contorni, dalle marezzature veronesiane di una veste di broccato.

L'angelo presso Cristo, con quella sua grazia delicata e capricciosa, che par evochi insieme Piero di Cosimo e Andrea del Sarto, si rivede in uno dei due angioli adoranti della chiesa di S. Felice in Piazza (fig. 361), tutto sfumature nell'atmosfera nuvolosa. I modi pittorici del maestro sembrano qui risalire ad Andrea del Sarto, cui risale, nel quadro del Louvre (fig. 362), il fanciullo che svolge un cartiglio davanti alla Vergine. E Andrea è richiamato in tutto il quadro del Louvre, specialmente nella Madonna e nel fanciullo che svolge un rotolo.

Con questi mezzi derivati dal Poccetti e dal capostipite Andrea, l'Empoli, nel dipingere il quadro dell'Annunziata a Firenze, raffigurante *Un miracolo durante la Messa* (fig. 363), compie il capolavoro della sua giovinezza. Si direbbe che abbia ereditato dal Poccetti la padronanza dello spazio, ma più arditamente egli taglia la scena, addossando alla curva dell'abside il tabernacolo con l'altare, e in quella conca raccogliendo mezze luci e penombre a gradazioni delicatissime. Ed ecco un raggio di sole batter in diagonale sulle figure, ed animare la scena con la rapidità espressa dalla sua direzione trasversa. Par che la luce rimbalzi di figura in figura, dalla Vergine entro la cupa nicchia del tabernacolo, al calice e al Sacerdote con l'ostia luminosa, alla maschera di un uomo caduto sul pavimento, come folgorata da quella luce. Padrone del suo strumento pittorico e drammatico, l'Empoli mostra la figura di una donna seduta sui gradi dell'altare col volto in ombra incandescente d'origine veneziana, come il fulgore della chioma e delle maniche arrovellate; accende d'un bagliore improvviso la figurina terrificata d'una bimba dietro il sacerdote, e fa apparire le due donne più lontane traverso un velo di luce: anima tutta la scena con un raggio di sole. Confuse in alto tra vapori di nuvole, s'intravvedono le figurine d'un affresco nella conca dell'abside. Luce e ombra diventano centro della scena, sebbene il Toscano raggiunga l'effetto più col mezzo dello sfumato che con quello del colore.

Giunto al 1600, l'Empoli ci appare con differente maniera, più a lui propria. La sostanza pittorica, per influsso di Alessandro Allori e di Santi di Tito, s'addensa; le ombre precisano i lineamenti, i drappi acquistano spessore lapideo. Il capolavoro di questo periodo è la cosidetta *Betsabea* del Museo Storico-Artistico di Vienna (fig. 364), dove il principio stilistico si afferma in modo assoluto. Al fondo penombrato delle prime opere del-

Fig. 361 — Firenze, Chiesa di S. Felice in Piazza. Empoli: *Due Angeli.* (Fot. Brogi).

l'Empoli succede il fondo scuro composto da un'alta siepe d'alberi, sopra la quale, in un'atmosfera grigia, appaiono come dormienti le mura di un mausoleo e d'un casolare. Quella cortina oscura sbalza in luce il gruppo marmoreo delle figure, allungate e tornite con eleganza degna del Parmigianino; e tutto prende in quel gruppo impronta aristocratica, anche le pieghe delle vesti sobrie e morbide, come vellutate da luce. Più che ogni altro fiorentino, qui l'Empoli si appassiona per la corposità della materia pittorica, che nel cestello con drappi frangiati offre uno degli esempi di natura morta più singolari di tutto il Seicento fiorentino. Come un Bonifacio Pitati di Toscana, l'Empoli rappresenta la vita signorile in un angolo di giardino, fra ombre d'alberi e murmure di fontane; ma egli vi giunge traverso quella

tradizione d'artistica aristocrazia, che è sempre viva nell'arte fiorentina, e che mette qui la sua impronta in ogni gesto, in ogni particolare dell'abbigliamento e dello scenario. Il gruppo equi-

Fig. 362 — Parigi, Louvre. Empoli: *Vergine in gloria*.
(Fot. Braun).

librato, tranquillo, trova il suo culmine in alto, nel tortiglione barocco dei due delfini d'una fontana.

Somiglianze di tipo e d'arte accostano alla *Betsabea* l'effige muliebre già attribuita al Mazzola presso la Casa Agnew a Londra (fig. 365), immagine slanciata e conchiusa in una tranquilla ricerca di eleganza e di precisione formale, senza complicazioni

Fig. 363 — Firenze, Chiesa SS. Annunziata.
Empoli: *Un miracolo nell'interno di una chiesa.*
(Fot. Brogi).

e sottigliezze. Le stoffe compatte, che modellano il perfetto rilievo del busto; la sobria distribuzione delle pieghe; il collo,

Fig. 364 — Vienna, Museo Storico-artistico. Empoli: *Betsabea*.
(Fot. Wolfrum, Vienna).

tornito sostegno della testa a mandorla, con lineamenti massicci e sguardo grave, trovano rispondenza perfetta in quel modello

di calma e signorile eleganza che è il gran quadro di *Betsabea*. Studioso d'eleganze formali, l'Empoli par lavorare al tornio il

Fig. 365 — Londra, Casa Agnew. Empoli: *Ritratto*.
(Per cortesia della Casa sudd.).

rilievo perfetto del busto, nella sua aderente fascia di stoffe, l'oblungo ovale del volto fra le trecce che si svolgono in grandi anelli simmetrici, il declivio squisito delle spalle.

Forme simili si trovano nel quadro dell'*Esaltazione di Maria* (fig. 366), nella chiesa di San Remigio a Firenze, forse precedente di qualche anno, allogato al Chimenti secondo il testamento di Niccolò Gaddi, che volle vi fosse figurata Maria quale Dante la illuminò nel canto XXIII del Paradiso. Si sente alquanto, in questa composizione, lo studio dell'interpretazione letteraria; ma la figura della Vergine, che si eleva controtagliata dall'ombra sulla luce del fondo, come vetta sul fulgore del cielo, tra le forti scogliere di due gruppi di beati, spiega tutta la sodezza del modellato e la semplificazione formale proprie alle opere dell'Empoli dipinte intorno al 1600. Grandiosa è la figura di vescovo, chiusa tra l'argento della mitra e la semplificata massa del piviale. Nel fondo del quadro, il pittore mette a prova la sua virtuosità di luminista, mostrando dietro il velario dei raggi le larve dei Beati e degli Angioli con un criterio illustrativo simile a quello ottocentesco di Gustavo Dorè.

In ogni modo, anche la pittura interpretativa appartiene al momento più felice del maestro, quand'egli si ritraeva nella tela, quasi senza imprimitura, ora nella Galleria degli Uffizi (fig. 367), su fondo grigio con una bianca collaretta: vi è in questo ritratto la nobiltà formale della *Betsabea* di Vienna, un senso della forma conciso e fermo nell'eleganza quasi parmigianinesca del taglio. Al capriccio pittorico dominante in tanti autoritratti d'artisti suoi contemporanei a Firenze, l'Empoli contrappone una serietà di colore e d'effetti rigorosa: una semplice collaretta bianca stacca dalla veste nera la testa di tratti scultorii ed energici, costrutta con un senso di fierezza che sembra partirsi dallo spirito di Michelangelo.

Nella Pinacoteca della Collegiata di Empoli, figurando, probabilmente durante lo stesso anno 1600, la *Purificazione* (fig. 368), sembra che il pittore abbia tagliato i muri e le cornici del tempio e i gradi della terra nella lava indurita, ed estenda questo senso lapideo della sostanza cromatica alle vesti, specialmente a quelle della Madonna e al manto superbamente drappeggiato appiè dell'altare. In questa severità cromatica, che nasconde

la sua ricchezza nell'opacità smorzata delle stoffe e nella corposità del colore, l'Empoli, come già dipingendo *Betsabea,* si accosta al concetto spagnuolo del colore, allo Zurbaran e alle prime opere

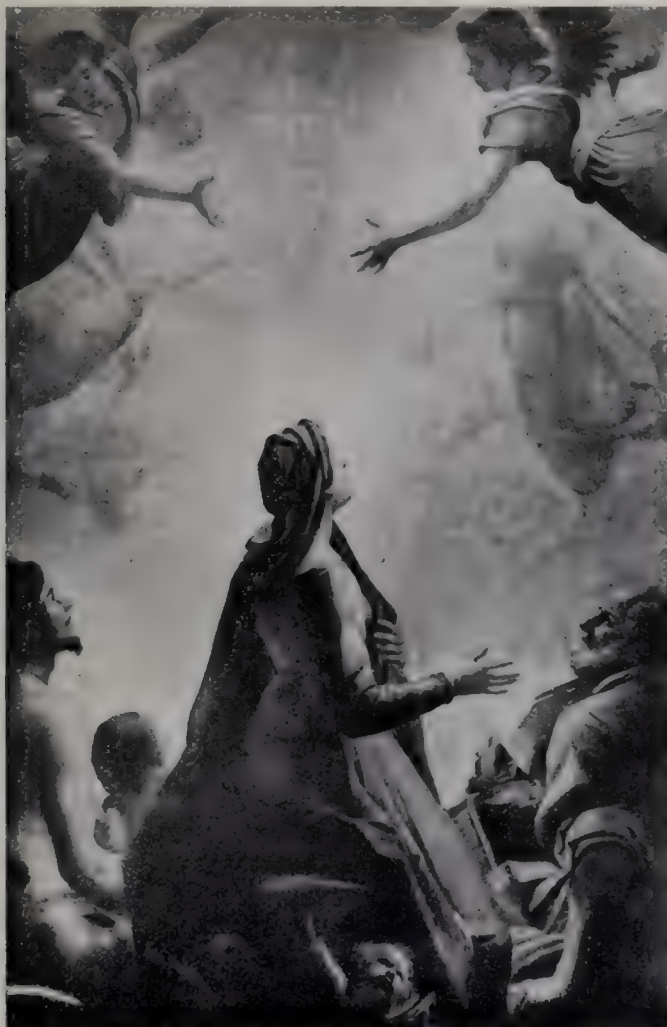



Fig. 366 — Firenze, Chiesa di S. Remigio.
Empoli.: *La Concezione.*
(Fot. Alinari).

di Velazquez. La scena è parca d'effetti, concepita con austera semplicità, sopra una guida di verticali; e tranne la comparsa teatrale del sacerdote, che proprio campeggia nel centro della scena, rivela occhi di spontaneo e delicato verista. La donna con

lo zendado a righe, vista in profilo perduto, introduce una nota pittoresca; una testa di ragazzo e un'altra muliebre sul margine opposto son ritratti cesellati dall'ombra con raffinatezza degna della *Betsabea;* e la Vergine popolana, in veste povera, con velo in capo e timido gesto, ha una grazia squisita nei lineamenti di fanciullina, delicati e leggermente appassiti. Contrasta con essa l'energia della testa di Anna profetessa, che appunta dall'ombra l'acuto sguardo.

Queste opere e il ritratto di *Concino Concini* rappresentano un momento di vera grandezza nell'arte dell'Empoli, che già nell'*Annunciazione* della chiesa di Santa Trìnita par si lasci sfuggire l'unità spontanea dello stile, la qualità eletta del colore, il taglio preciso della forma. Nell'*Annunciazione* (fig. 369), per la composizione semplice e compassata, per la maniera liscia, egli s'avvicina a Santi di Tito, ma nell'accostamento palesa la superiore sua forza. Le note cromatiche migliori son la figura della Vergine, vestita di rosso, con il manto azzurro, il tappeto verde del tavolo a righe gialle, l'angiolo in veste gialla. Sulla immagine di Maria le ombre cadono più forti e più nette, il colore è più schietto e meno sfumato; ma già si nota una ricerca d'eleganza più faticosa, meno innata che nella *Betsabea*; le pieghe cadono a terra meno naturalmente; e nei particolari di natura morta, come il vaso di fiori, il cesto di pannilini, la sedia impagliata, le rose sul pavimento, si scorge qualche artificio, di cui non era traccia nel quadro di Vienna. Le due figure, disposte lungo due verticali parallele, rimangono slegate nella composizione, che lascia sentire qualcosa di voluto, di meccanico.

Un altro grande quadro, raffigurante *San Zanobi che risuscita un fanciullo*, è nella Galleria Nazionale di Londra: scena su fondo grigio verdognolo, con edifici sopra un cielo di prima sera, velato da nuvole. La veste cerulea della madre è tutta un fruscio di luce gialletta, e il manto verdastro è marezzato da bagliori; il bianco dello scialle s'illividisce; volto e mani son plasmati di creta bronzea: il colore, denso, s'infosca. La nota cro-

matica migliore è la veste verde-oro del ragazzo, il cui volto cereo riposa sopra un guanciale di velluto rosso granato.

Dopo la grand'arte pittorica dell'Empoli intorno al 1600,

Fig. 367 — Firenze, Galleria Uffizi. Empoli: *Autoritratto.*
(Fot. Brogi).

il maestro ristagna: s'indeboliscono i suoi tipi, il chiaroscuro s'attenua, la forma plastica perde di spessore e di risalto. Così si vede nell'*Incredulità di San Tommaso* (1605) della Collegiata

Fig. 368 — Empoli, Pinacoteca della Collegiata. Empoli: *Purificazione*.
(Fot. Alinari).

d'Empoli, nella *Consegna delle Chiavi* (1605) alla SS. Annunziata, nella *Predica di San Giovanni* (1607) a S. Nicolò di Firenze. Quest'ultima pittura è vicina a Santi di Tito, con la sua velata

Fig. 369 — Firenze, Chiesa di S. Trinita. Empoli: *Annunciazione*. (Fot. Alinari).

e rosea atmosfera, tentativo palese d'accostarsi al « tono » veneto. La qualità dei singoli colori ne resta come privata di splendore. Le figure lontane perdono in definizione, e anche in evidenza: non hanno la forma tornita di quelle sul davanti della

scena, ma sono composte a piani più semplici di colore. Il chiaroscuro è tuttavia debole anche nelle forme di primo piano, come per il sentimento che esso ostacoli la fusione generale.

La decadenza appare evidente nel *Martirio di San Sebastiano* in San Lorenzo (fig. 370), pittura molto fredda, molto studiata, derivata da Santi di Tito, cui si devono, oltre la scarsità dei contrasti tra ombre e luci e il predominio dell'effetto puramente chiaroscurale, anche la composizione a guide verticali e la nebbiolina rosata sopra la schiera dei guerrieri, veri fantocci in posa, tutti diritti. Nella figura del Santo, il colore è più chiaro, per darle evidenza; le membra del Santo son lisce, affusolate, lunghe; nel volto e nel corpo, l'espressione drammatica è quanto mai alleggerita, per raggiungere quel carattere di nobiltà, che forse fu un modo d'intendere l'arte classica in accordo con la realtà fisica. Il senso del colore, tanto più vivace che nelle pitture di Santi di Tito, si mostra in quattro note: arancio nella tunica della figura in basso a sinistra; verde nella fascia del Santo; rosso cupo nella veste dell'uomo che gli lega le braccia; azzurro notturno nel cielo. Se si guarda all'*Adorazione de' Magi* del Macchietti, che sta sull'altare dirimpetto al dipinto dell'Empoli, si valorizza subito la risolutezza e la densità di queste quattro note di colore. Si tratta sempre di qualità coloristica, ma più soda e chiaramente intesa a costruire e dar vita alla forma, mentre nel manierismo del Cinquecento il colore è per lo più esterno e ornamentale, quando non risolve la forma in piani semplici e piatti.

Al periodo di debolezza, susseguito a quello di sodezza spagnolesca, appartiene anche il quadro di casa Buonarroti (fig. 371), rappresentante *Michelangiolo che mostra al Papa il modello della biblioteca e della facciata di San Lorenzo*, pittura mediocrissima, in forme dure e legnose, con rossi forti e aridi, bianchi e neri, e un'illuminazione esterna, dominata dal chiaroscuro secco e forte.

Al 1610 appartiene il ritratto di *Concino Concini* fiorentino (fig. 372), favorito di Maria de' Medici, maresciallo di Francia, che ci appare con la massa potente della persona, scura su scuro,

Fig. 370 — Firenze, Chiesa di S. Lorenzo. Empoli: *Martirio di S. Sebastiano.*
(Fot. Alinari).

e la testa risoluta, ferma, imperiosa. L'Empoli, davanti al gran personaggio, al fortunato avventuriere, sentì il valor decorativo della figura suntuosamente ornata e del suo elmo fantastico;

Fig. 371 — Firenze, Galleria Buonarroti.
Empoli: *Michelangiolo e il Papa Leone X.*
(Fot. Brogi).

e negli occhi precisò quella fermezza di volontà ch'era la dote del potente. Il tappeto rosso, su cui poggia la destra, ci fa sentire la consistenza della felpa strisciata d'argenteo barlume. In ge-

nerale, l'opera costruita con tanta sodezza ci mostra ancor viva la tradizione toscana del ritratto, qui memore della squadratura di Piero di Cosimo.

Fig. 372 — Roma, Raccolta del Barone Fassini.
Empoli: *Concino Concini.*
(Fot. Brogi).

Dopo il periodo d'esaurimento dell'Empoli, egli, nel secondo decennio del '600, si rialza nei due quadretti agli Uffizi: l'*Ebbrezza di Noè* e il *Sacrificio d'Abramo* (figg. 373-374), dove il gusto coloristico s'afferma fortemente nelle tinte tutte oscure,

ma intense, come per serbar la ricchezza della qualità e insieme creare una tonalità ambientale. Così, nella *Consegna delle Chiavi* a Santa Trínita, i colori sono accompagnati da ombre molto scure

Fig. 373 — Firenze, Galleria Uffizi. Empoli: *L'ebbrezza di Noè* (Fot. Alinari).

e i contorni si coprono d'ombra. Il cielo è azzurro notturno, come nei due bozzetti citati; un albero fa da baldacchino a Gesù Cristo, il cui tipo risale ancora alla tradizione del Bronzino, e qualcosa di misterioso è sospeso in quell'atmosfera. La forma è però soli-

damente costruita: l'impronta di Santi di Tito è ancora in questa espressione intensificata. La tonalità è la stessa dei bozzetti agli Uffizi: azzurra e rossa la veste di Gesù, giallo il pomposo manto di San Pietro.

Fig. 374 — Firenze, Galleria Uffizi. Empoli: *Sacrificio di Abramo.* (Fot. Alinari).

Simile gusto coloristico intensificato si rivela anche nel *San Carlo e la famiglia Rospigliosi* (fig. 375), della chiesa di San Domenico a Pistoia (1613), ove riappare il fondo con edifici velati da luce, e perfino con la cuba, quale si vede in *Betsabea* e in altri

quadri del 1600. La composizione è sempre di figure verticali; e, dietro la linea delle spalle dei personaggi principali, il pittore, a riempir i vuoti, par abbia alzato in punta di piedi altre figure ad occhieggiare, mostrandole con le teste solo in parte emergenti. Forse quella tendenza a riempire i vuoti suggerì al Ligozzi il soprannome di Empilo. L'opacità è sparita dalla scena, e, sul fondo chiarito, le figure son più battute dalla luce che illumina in pieno San Carlo Borromeo, avvolge il supplice profilo della dama in orazione davanti a lui e le mani come strette dal dolore, schiara il fanciulletto accanto e le fronti e i pomelli delle guance e i collaretti dei personaggi raccolti attorno al taumaturgo. Di mano in mano che le figure s'allontanano, l'ombra cresce, e stende il suo velo sui volti protesi. La pietra nella quale sembran sculte le vecchie immagini si è ammollita; e il colore rende le superfici più varie, più vive, quasi un fremito corresse tra le vesti a fiorami, sulle sete e sui velluti.

Un'altra pittura notevole, men densa e assiepata, è quella di *Sant'Ivo* (1616) nella Galleria Pitti (fig. 376). Ancora vi si scorge un riflesso di Santi di Tito nella forma e nella composizione ordinata secondo verticali. Tutta la scena è penetrata di modestia, di compostezza, di una totale mancanza del desiderio di fare effetto, opposta allo spirito rinnovatore, fiero, pittorico del Seicento. Permane tutto il peso d'una tradizione formale, e, di più, quella contenutezza d'espressione che in Santi di Tito corrispondeva certo a mancanza di fantasia. Ancora un'eco della forma del Bronzino si sente attraverso l'affinità con questo maestro. Gli angioli in alto, ripetizione di un vecchio motivo, sono goffi e insinceri in modo caratteristico. Tutto deve avere ormai soltanto la forma limitata di ciò che è verosimile: non è consentito nessuno slancio di fantasia. D'altra parte nessuna tela di Santi di Tito è paragonabile a questa, ove tutto è più vivo, più forte. Specialmente nel gruppo a destra l'artista è riuscito per via di finezza a dare una soluzione soddisfacente del suo problema, così difficile, d'accordare un colore attivo con

Fig. 375 — Pistoia, Chiesa di S. Domenico.
Empoli: *S. Carlo e la famiglia Rospigliosi.*
(Fot. Brogi).

il chiaroscuro e con la luce e l'ombra. L'azzurro della veste del bimbo che indica il Santo e il rosso della veste della fanciulla vicina, sono nello stesso tempo ricchi di qualità e non fuori del quadro: l'artista è riuscito a immergerli nello spazio. E nella solidità data al colore, nella ricerca del bel piano liscio, il pittore serba qualcosa della tradizione quattrocentesca. Anche la mantellina bianca e il berretto vermiglio del Santo sono nello stesso tempo vivaci e ambientati, cioè sottoposti a quell'ombreggiatura generale che rappresenta l'atmosfera. Il metodo dell'Empoli è, perciò, generalmente opposto a quello di Santi di Tito, che scoloriva e sbiadiva per ambientare. Ma la malinconia dell'effetto d'insieme sembra rivelare lo sforzo dell'accordo difficile.

Par che l'Empoli, dopo le appassionate ricerche di forme determinate con forza mediante colore e contrasti tra ombre e luci, rientri in un periodo d'esaurimento. A San Michele Visdomini, nella *Natività di Gesù* (1618), le figure appena si distinguono per il gran nero, ma nonostante l'ombra il gusto del colore non è del tutto soffocato: significativo è l'intenso rosso del personaggio inginocchiato a destra.

Dieci anni più tardi, nella *Madonna con quattro Santi* (fig. 377) alla SS. Annunziata (1628), la composizione richiama ancora Andrea del Sarto al tempo della Madonna delle Arpie. È una cosa aggraziata e debole, senza risalto. Il fondo giallo, non dà espressione di luce. In un'altra pala d'altare, a Santa Lucia dei Magnoli (fig. 378), che ha con quella un rapporto di forma e di tempo, la forma sempre più si appiattisce; la luce si smorza, e un'ombra opaca copre tutto, le immagini deboli, cartacee, slegate, prive di colore.

Eppure, anche in quei tardi anni, quando pareva cader per stanchezza il pennello dalle mani del vecchio pittore, bastava qualche sforzo a risvegliare la sua antica virtù, come può vedersi nelle due *Nature morte* (figg. 379-380) della Galleria Pitti (1624). Il senso della luce, in questi quadri, ha quasi risolto il problema coloristico e chiaroscurale: contro il fondo oscuro ogni cosa ha forma e vita per la luce che la colpisce. Son certo queste due tele

tra i capolavori dell'Empoli, e sembran prossime di tempo al massimo periodo del pittore, intorno al 1600, tanta ne è la forza

Fig. 376 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Empoli: *Sant'Ivo.* (Fot. Brogi).

stilistica. L'espressione più schietta e libera permette certe arguzie: ironica è la grassa forma dell'oca. Soltanto, nonostante la qualità eccezionale di questa pittura a Firenze, non si può

Fig. 377 — Firenze, Chiesa SS. Annunziata.
Empoli: *Madonna in gloria e Santi.*
(Fot. Brogi).

Fig. 378 — Firenze, S. Lucia dei Magnoli. Empoli: *Madonna col figlio e Santi.*
(Fot. Brogi).

Fig. 379 — Firenze, R. Galleria Pitti. Empoli: *Natura morta.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Firenze).

Fig. 380 — Firenze, R. Galleria Pitti. Empoli: *Natura morta.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte, Firenze).

non sentire come la composizione ordinata, ma piena dell' « Empilo », con tante bestie appese in fila, riveli, in confronto a possibilità d'espressione già così ampie, una contenutezza fiorentina, quasi si direbbe, scarso appetito davanti a una mensa tanto ricca. Il pittore trova un superbo effetto decorativo, pur disponendo sopra un tavolone, in uno dei quadri, con la guida di verticali, fiaschi, vasi, bottiglie, piatti; e sa perseguitare con le luci in un realismo sbalorditivo i pori della pelle dei volatili spennati, le piume e le penne degli uccelli, la paglia intorno a un fiasco, gli agli, il cavolfiore. La varietà di forma degli oggetti e la loro diversa reazione alla luce compongono un insieme di sorprendente ricchezza pittorica. E anche in questo tavolo di cucina, tra i cibi e gli utensili della mensa, il Toscano non dimentica la tradizione d'eleganza della sua terra: arriccia alla gotica le foglie del cavolfiore; si compiace della nitida superficie d'un piatto addossato alla parete e dell'orlo d'una caraffa come di corolla schiusa; par trasporti da un salotto di dama francese il cestello gigliato di vimini. Nel tema nuovo, offerto dal vero, l'Empoli invecchiato ritrova la pienezza della sua maturità, l'antica freschezza d'impressione. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Burgianico (Pistoia), Chiesa: Un dipinto.
Cortona, S. Agostino: *Madonna e Santi.*
— Chiesa dei Ss. Basileo e Margherita: *Madonna e Santi.*
Empoli, Galleria della Collegiata: *Incredulità di S. Tommaso.*
— — *Presentazione di Gesù al tempio.*
Fiesole, S. Domenico: *Annunciazione.*
Firenze, Uffizi, n. 1531: *L'Ebbrezza di Noè.*
— — n. 1463: *Sacrificio d'Abramo* (bozzetto per il quadro in S. Marco).
— (Passaggio a Pitti) n. 1723: *Autoritratto.*
— Pitti, n. 2124: *Ritratto di Giovanni Battista Gambetti.*
— — nn. 8441 e 8442: *Due nature morte.*
— — n. 1569: *S. Ivo in trono tra vedove e orfanelli*, firm. e dat. 1616.
— Galleria Corsini: *Due Madonne col Bambino.* Una di esse è copia dell'affresco perduto di Andrea del Sarto a Borgo Pinti.
— Galleria Buonarroti: *Michelangiolo presenta a Papa Leone X il modello della biblioteca e della facciata di S. Lorenzo.*
— Depositi di S. Salvi: *Decapitazione di una Santa.*
— — *Madonna col Bambino adorata da un Santo.*
— SS. Annunziata, 1° alt. sin.: *Madonna con Santi.*
— — Terza cappella del Coro, a destra: *Consegna delle chiavi.*
— Certosa: *Predica di Gesù* (affresco).
— S. Felice: *Apparizione della Madonna ai Santi Giacinto e Pietro Martire.*

Firenze, S. Lorenzo: *Martirio di S. Sebastiano.*
— S. Lucia dei Magnoli: *Madonna col Bambino e Santi.*
— S. Marco, Cappella del Sacramento: *Il Sacrificio di Abramo.*
— S. Michele Visdomini: *Natività di Gesù* (1° altare a destra).
— Ss. Michele e Gaetano: *La Madonna porge il Bambino a S. Francesco* (2ª cappella a s.).
— S. Niccolò Soprarno: *Predica di S. Giovanni.*
— — *L'Eterno e i Santi Paolo, Niccolò, Girolamo e Antonio.*
— S. Remigio: *Concezione.*
— S. Trinita, Cappella Srozzi: *Annunciazione.*
— — Prima cappella a sin. del Coro: *Consegna delle Chiavi.*
— Conte Alb. Bardi Serzelli: *L'ebbrezza di Noè.*
Impruneta, Collegiata, 1° alt. sin.: *Vocazione di S. Matteo.*
Livorno, Duomo, volta: *La Vergine porge il Bambino a S. Francesco.*
Londra, Vendita della collezione Holford: *Ritratto di Cosimo Lapi* (tav. XXXVI del cat.).
— Galleria Nazionale, n. 1282: *S. Zanobi risuscita un bambino.*
— Casa Agnew: *Ritratto femminile.*
Madrid, Prado n. 98: *Gesù nell'Orto.*
S. Maria a Ripa (presso Empoli): *Concezione.*
Parigi, Louvre: *Madonna con i Ss. Ivo e Luca,* firm.
Pisa, S. Francesco, 1° alt. destro: *Battesimo di Gesù.*
— S. Stefano: Due storie della volta, l'una rappresenta *La battaglia navale avvenuta nell'arcipelago, con la conquista di quattro navi turche, nel* 1602; l'altra *L'espugnazione di Roma,* avvenuta nel 1607. Le altre storie della stessa volta, relative ad altre glorie dell'ordine, furon dipinte dal Cigoli, dal Ligozzi e dall'Allori.
— — Sulle pareti: *Storie di S. Stefano,* tempere a chiaroscuro, opere del Vasari, del Ligozzi, dell'Empoli e dell'Allori.
— Collezione Schiff: *Cena in Emmaus.*
Pistoia, S. Domenico: *S. Carlo risuscita un bambino.*
Roma, Collezione del barone Alberto Fassini: *Ritratto di Concino Concini* (1600) (pubbl. nel catalogo della raccolta, 1931, per A. Venturi). Già proprietà Messinger, esposto, nel 1911 alla mostra del ritratto in Firenze. In mano, il Concini tiene un foglietto, dove è scritto: « Alla Maestà cristianissima della Regina di Francia Maria dei Medici 1600 ».
Vienna, Galleria, n. 345: *Susanna al bagno,* firm. e dat. 1600.

LODOVICO CARDI, detto il CIGOLI.

1559, 21 settembre — Nel Castello di Cigoli, presso San Miniato, nasce Lodovico, figlio di un Giovan Battista d'Ulivieri Cardi e della moglie di lui, Ginevra Mazzi, fiorentini.

1572 — Giovinetto, vien posto dai genitori alla scuola di Alessandro Allori, ma dopo quattro anni si ammala e deve ritirarsi in villa, dove continua ad attendere al disegno.

1579 — Il Cigoli, guarito, dipinge per resa di grazie una *Madonna*, detta poi *dello Spasimo*, che vien posta in una cappella del castello di Cigoli. Nello stesso anno il Buontalenti, « suo caro amico e maestro », lo chiama a Firenze per dipingere alcune opere rimaste vacanti a causa della morte del Crocino, fra cui un *San Francesco di Paola* per la chiesa di San Giuseppe. In questo primo tempo, il giovane pittore si sarebbe volto allo studio delle opere del Pontormo.

1584 — Dipinge per la chiesa di Santa Croce la pala con la *SS. Trinità*, ora nel refettorio.

1587 — Per le monache di Santa Maria di Montedomini, dipinge la grande pala con il *Martirio di Santo Stefano*, ora nella Galleria dell'Accademia di Firenze.

1591 — Data delle due pale con la *Resurrezione*, nella Pinacoteca d'Arezzo, e con il *Cenacolo*, nella collegiata di Empoli.

1592 — Data di una *Resurrezione di Lazzaro*, nel Conservatorio di Santa Marta a Montopoli.

1593 — Dipinge per la chiesa di Riottoli, presso Empoli, un *San Pietro che cammina sulle acque*, oggi nella Galleria dell'Accademia di Firenze.

1595 — Data di una *Natività della Vergine*, nella SS. Annunziata di Pistoia.

1597 — Dipinge una pala con la *Vergine del Rosario*, e un'altra con un *Miracolo di Sant'Antonio*, per la chiesa del Gesù e di San Francesco a Cortona, e una *Deposizione*, già a Santo Stefano d'Empoli e ora a Pitti.

1598 — Data del *Presepe* del Museo Comunale di Pisa, e della *Circoncisione* nell'Eremitaggio di Leningrado.

1600 — Maria de' Medici va sposa ad Enrico IV di Francia. In occasione delle feste, il Cigoli appresta la scena della commedia e disegna gli abiti e le maschere, di cui restano molti studi agli Uffizi. Nella stessa occasione dipinge in Palazzo Vecchio la *Creazione del Granduca Cosimo.*

1603, 7 maggio — Il Cigoli viene eletto Accademico della Crusca.

1604, 3 aprile — A. Giusti, rappresentante dei Medici a Roma, scrive al card. Belisario Vinta, segretario di Stato, informandolo che « il Cigholi pittore è arrivato ». In Roma fece un disegno per la facciata di San Pietro, e subito diede inizio a una gran pala rappresentante *San Pietro che guarisce lo storpio,* destinata alla basilica Vaticana.

1605 — Per la chiesa di Santo Stefano di Pisa, dipinge *Cosimo che fonda l'ordine dei Cavalieri.*

1608, ottobre — Per le nozze di Cosimo II con Maddalena d'Austria, vien richiamato a Firenze, e prepara tre archi trionfali.

1609 — Tornato a Roma, appresta i disegni per la cerimonia funebre in morte del granduca Ferdinando.

1610 — Data della pala con la *Vocazione di San Pietro* nella Galleria Pitti, e del quadro con *Giuseppe e la moglie di Putifarre,* nella Galleria Borghese.

1613, 30 aprile — A richiesta del Cardinal Borghese, il Cigoli viene accolto nell'ordine dei Cavalieri di Malta.

1613, 8 giugno — Muore in Roma. La salma, sepolta provvisoriamente in San Giovanni de' Fiorentini, viene poi trasportata nella chiesa di Santa Felicita a Firenze.[1]

---

[1] Bibliografia su Lodovico Cardi, detto il Cigoli: *Vita di Lodovico Cardi Cigoli,* scritta dal nipote GIOVAN BATTISTA CARDI, Firenze, 1913; BAGLIONE G., *Le Vite dei pittori, scultori, ecc.,* Napoli, 1733; BALDINUCCI F., *Notizie de' Professori del disegno, ecc.,* Firenze, 1846; LANZI L., *Storia pittorica,* Milano, 1824; BATTELLI G., *Lodovico Cardi detto il Cigoli,* ed. Alinari, 1922.

* * *

Secondo il Baldinucci, il Cigoli, per quattr'anni scolaro di Alessandro Allori, seguì poi Santi di Tito, e infine ebbe a subire influssi del Barocci e del Correggio. Un rapporto con la Madonna di Alessandro Allori ha infatti la *Madonna con Gesù Bambino* (fig. 381), che si vede nella stessa sala di Flora alla Galleria Pitti: lo mostrano la composizione affine, il carattere episodico della scena, il fondo con una roccia che fa ombra dietro la Vergine, e un'apertura sul paese. Ma i caratteri formali mostrano piuttosto la dipendenza da Santi di Tito. Il Bambino, che impara a leggere, ha la grazia correggesca derivatagli dagli esempi del Baroccio, mentre la Madonna con il volto verso lo spettatore, lo sguardo fisso, in vesti pretensiose, sembra un ritratto. L'intenerimento correggesco delle carni del Bambino e della mano morbida di Maria, le sfaldature luminose della veste e del terreno, intese anch'esse a render la fluidità della forma correggesca, la carezzevole posa di Gesù, sono in stridulo contrasto con la rigidità petrigna della Vergine e con la materialità della manica a ricami stampati. Anche la durezza del volto, che par voglia tener lontano l'osservatore, s'oppone crudamente alla grazia fragile del fanciullino.

Quella Madonna stessa, allungata, perdute le vesti, diviene la *Maddalena* della Galleria Pitti (fig. 382), isolata sul fondo scuro, che ricorda l'Allori, come il vasetto bianco, fatto con cura e posato nell'angolo. Anche gli angioli della *SS. Trinità* nel Refettorio di Santa Croce (fig. 383) ricordano l'Allori e Santi di Tito, mentre l'Eterno Padre ha dolcezze e mollezze correggesche. Al centro della manierata composizione è Gesù morto, con la testa coronata di spine, piegata nel sonno, d'impronta correggesca, ma con tali accentuazioni di scuri e d'espressione sentimentale da renderla prototipo alle immagini dei Cristi secenteschi, ai Crocefissi del Reni, agli Ecce Homo per Settimana Santa. Più chiara è

l'ispirazione dal Correggio nelle pastose morbidezze del *Cristo morto* della Galleria Corsini (fig. 384).

Da queste opere manierate, nel 1587, il Cigoli passa al qua-

Fig. 381 — Firenze, Galleria Pitti. Cigoli: *Madonna col bambino.* (Fot. Alinari).

dro tanto ammirato da Pietro da Cortona, ov'è un'intensa ricerca di forma coloristica, al *Martirio di Santo Stefano* nella Galleria Pitti (fig. 385). Le ombre diffuse nell'atmosfera mettono in

rapporto figure e fondo. Secondo gli usi fiorentini, è sempre l'ombra, e non la luce, che rende possibile tentativi di composi-

Fig. 382 — Firenze, Galleria Pitti. Cigoli: *S. Maria Maddalena.*
(Fot. Anderson).

zioni coloristiche nel Cinquecento; ma qui, in confronto con altre cose e con altri pittori, l'ombra ha acquistato leggerezza, trasparenza e diffusione notevole, certo perchè il Cigoli vide e

Fig. 383 — Firenze, Chiesa di S. Croce. Cigoli: *La SS. Trinità.*
(Fot. Alinari).

fu colpito, come da esemplare novissimo, da opere di Paolo Veronese. La disposizione in concorrente trasversa delle figure, come in Paolo, il gruppetto degli angioli, sospeso in aria con tanta leggerezza decorativa, le quinte con fusti d'alberi intrecciati e

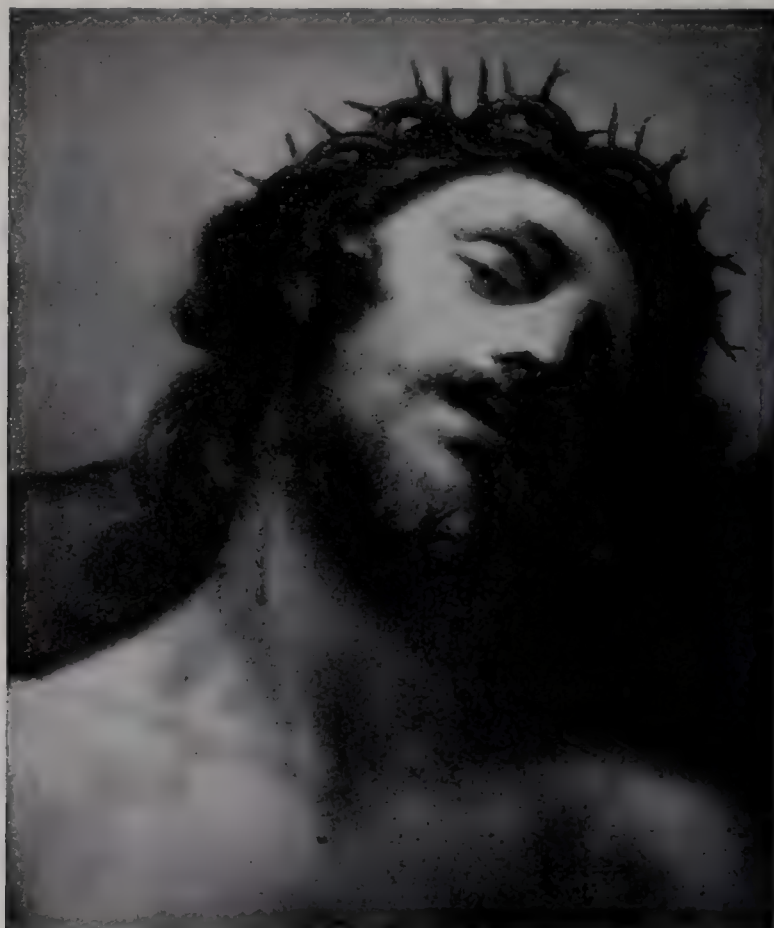



Fig. 384 — Firenze, Galleria Corsini. Cigoli: *Testa del Cristo morto.* (Fot. Alinari).

colonne scanalate, le figurine sul margine sinistro, vedute traverso il moto incessante della luce e dell'ombra, perfino l'acconciatura pittoresca dell'Orientale dietro il manigoldo, son prove non dubbie di un'impressione immediata sul Cigoli dell'opera di Paolo. Il cielo stesso, che in generale, nelle composizioni del Toscano, è invaso da una densa nuvolaglia, qui appar leggiero entro

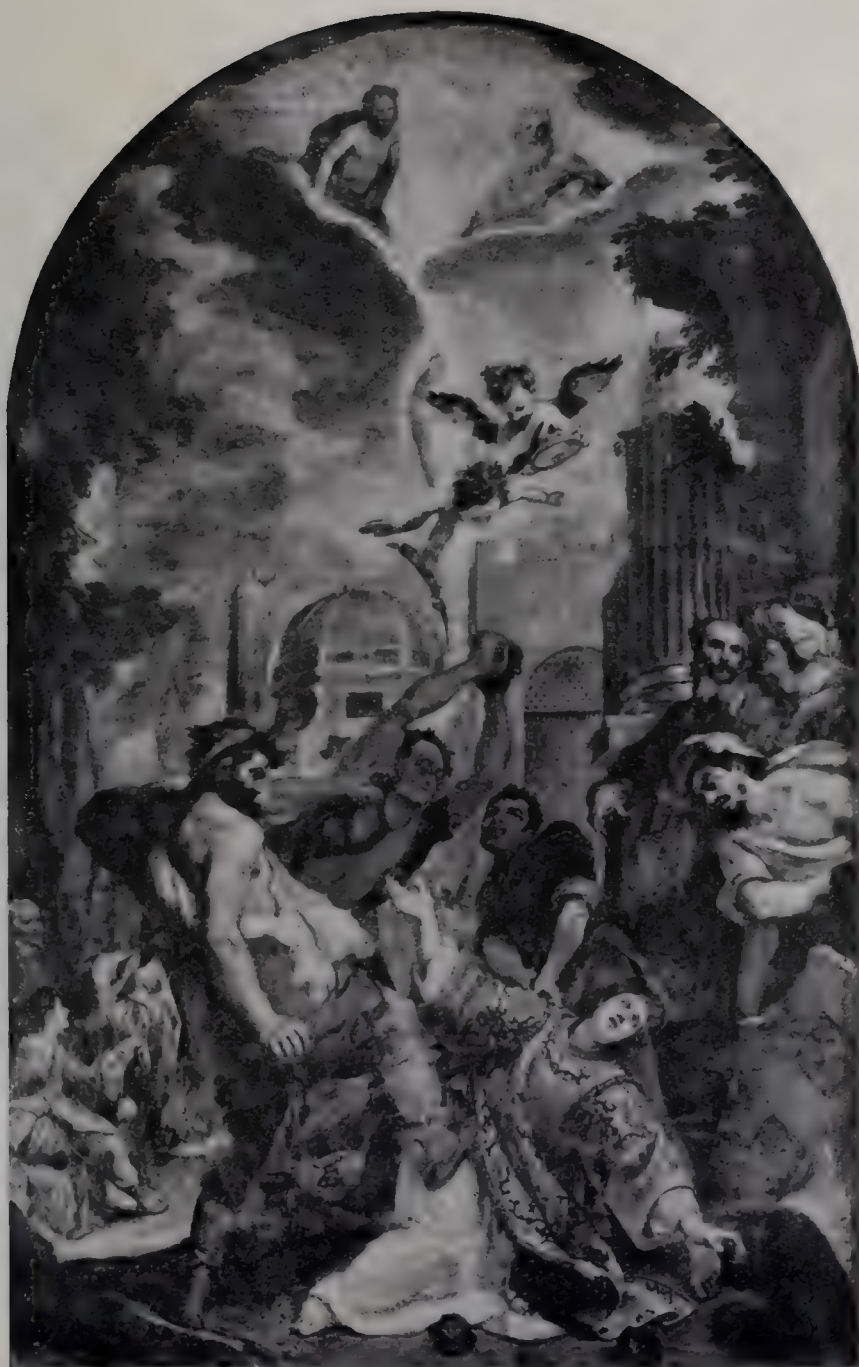



Fig. 385 — Firenze, R. Galleria Antica e Moderna.
Cigoli: *Martirio di S. Stefano.*
(Fot. Alinari).

i veli strappati delle nubi, su cui due se ne librano più pesanti, come d'improvviso impietrite, orlate di luce alla tintorettesca, per servir d'appoggio alle due figure del Redentore e dell'Eterno. Può dirsi che pochi Toscani abbian saputo, come in questo quadro eccezionale il Cigoli, comprendere il valore decorativo della frastagliata composizione veronesiana, da lui tradotta esasperando gli effetti di movimento nel gruppo centrale, certo per un residuo di dinamismo michelangiolesco. Una figura in atto d'indicare potrebbe accostarsi al disegno vasariano se lo schema manieristico non fosse attenuato dal colore e ammorbidito dall'ombra tanto da farlo sembrar derivato direttamente da Paolo; le figure vicine, una in turbante bianco e rosso e veste gialla, l'altra protesa a lanciare un sasso, mostrano intenti di forma coloristica e virtuosità di pennello; il gruppo centrale dei tre carnefici è ottenuto con mezzi assai rapidi, corrispondenti alla violenta ricerca di moto. Il San Lorenzo è la figura più manieristica; e par s'allenti nel dipingerla la mano del pittore per il desiderio di metterne in evidenza la posa teatrale. Nel compromesso tra l'arte sua e quella di Paolo, il Cigoli dimentica di far assorbire dalla luce gli ornamenti della dalmatica di Santo Stefano, di attenuare la solidità costruttiva attenuando l'effetto dell'ombra, di far svanir in luce i profili dell'architettura, segnati con metodo grafico nel fondo.

L'impressione che egli ebbe con immediatezza da Paolo Veronese dovette essere alquanto commista con quella del Tintoretto, appena accennata nelle nuvole del *Martirio di Santo Stefano* e sviluppata nell'*Ultima Cena* della Collegiata d'Empoli (fig. 386), che è il suo capolavoro. Il cerchio ristretto delle figure intorno al tavolo, per i riverberi del lampadario sospeso, diventa un focolare di luce nelle tenebre attornianti. Alla maniera tintorettesca raggia l'alone intorno al capo di Cristo, addolcito sui tipi del Baroccio, e mentre le figure a sinistra sono investite in pieno dal chiarore, quelle a destra son chiuse in un'ombra tagliata da rapide luci. Si sprigiona da quest'illuminazione fan-

tastica un effetto dinamico, che raggiunge il suo massimo nella figura di Giuda sferzata da luce. Lume e ombra, divenuti stru-

Fig. 386 — Empoli, Collegiata, Galleria. Cigoli: *Ultima Cena*. (Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Firenze).

menti del dramma, esprimono la tendenza romantica che va facendosi strada alle soglie del Seicento fiorentino.

Questo per eccezione, sotto il fulgore d'una visione tintorettesca, chè, nell'anno stesso del quadro di Empoli, 1592, a quattr'anni di distanza dal *Martirio di Santo Stefano*, il Cigoli compose l'altra pala della *Resurrezione* per Arezzo, oggi nella Pinacoteca Comunale, ove, spentasi la fiammata d'entusiasmo per il Veronese e il Tintoretto, egli torna ai naturali suoi modi di Toscana. Ma rimane in lui la ricerca di forma e di colore propria ai suoi contemporanei, il rapporto con il passato e il tentativo del nuovo.

Così nel *Sacrificio d'Abramo* si nota ancora il legame con il Bronzino (fig. 387), ma anche s'avvertono i caratteristici mutamenti di gusto che cominciano dopo di lui e portano al Seicento: ricerca d'ampiezza, di sonorità, di motivi psicologici, e insieme studio di solidità costruttiva, e d'effetto formale ottenuto per mezzo di chiaroscuro. Non mancano richiami alla tradizione michelangiolesca, ad esempio nello schema compositivo, con i due atteggiamenti spaziali e contrastanti d'Abramo e d'Isacco, e nel tipo d'efebo languente impersonato in Isacco, di cui è ricercata classicamente la bellezza fisica, d'effetto statuario. Ma la forma è poi « abbellita » con un colore particolarmente vivace e forte, e l'aspirazione a un effetto coloristico si nota nell'aggiunta d'accessori, nella veste bianca e azzurra d'Isacco gettata in terra, nell'argentea testa del caprone; il cielo è d'un forte e chiuso azzurro, su cui risalta, nota dominante, la veste d'Abramo di velluto rosso carminio.

Anche più tardi, nell'*Ecce Homo* (fig. 388) della Galleria Pitti, la composizione, indietreggiata da un parapetto, si fonda su direzioni contrastanti di forze. Sopra la figura di Gesù immersa nel dolore, non senza qualche affinità tipica e psicologica con i Cristi d'Andrea Solario, si stende un colore giallastro, con intenzione evidente di luminosità; e il suo manto, cadente sul parapetto, ricorda, un po' di lontano, le impressioni venete del pittore. Qualche rapidità di pennellata si può notare in questo dipinto, senza che essa alteri l'effetto generale di liscio, di chiuso in quella prigione d'oscurità. Il manigoldo, grottesco, con un

berrettone rosso cupo, è di gusto secentesco, nonostante il suo pittoricismo molto timido e incerto. Tutto ha un gran senso di compromesso tra forma scultoria e pittorica, appena inteso e appena voluto, non riuscito tentativo.

Diminuito il ricordo di Venezia, che spunta solo di quando in quando, sporadicamente, il Cigoli par dibattersi entro le forme tradizionali senza trovare una via d'uscita, e, pur tornando e ritornando alle stesse forme della sua giovinezza, della sua educazione, dei suoi contemporanei, ricorre al Baroccio che dal Correggio aveva avuto lume e nuovo slancio di vita pittorica. Ai modi fiorentini eran più consoni, per lo sfumato, quelli del Marchigiano, che non gli altri dei maestri veneziani. Scrive il Baldinucci che il Cigoli e Gregorio Pagani fecero un viaggio ad Arezzo e a Perugia, ove ammirarono due quadri del Baroccio: la *Madonna del popolo* e la *Deposizione dalla Croce*; e fu tanto, soggiunge quello scrittore, «l'entusiasmo del Cigoli per quella bella pittura, così festosa e trasparente di colorito, che non se ne sarebbe più staccato». Ricordò infatti alcune mosse dei personaggi della pala di Perugia nella sua *Deposizione* a Palazzo Pitti (fig. 389), quantunque in quel suo schematismo si perda lo sfavillio del Barocci.

Nella *Vergine del Rosario*, dipinta per la chiesa del Gesù in Cortona (fig. 390), il Cigoli ricorse non solo al Baroccio, ma, come altre volte, alla fonte di lui, al Correggio stesso, che riflesse nel Santo Vescovo, e soprattutto nel gruppetto leggiero dei due angioletti intenti a trastullarsi con le rose ai piedi della Vergine. Anche il piccolo Gesù fra le braccia materne rispecchia i tipi del Correggio e del Baroccio nella tenerezza dei fragili lineamenti e nelle chiome vaporose, non più illuminate calligraficamente come quando il Cigoli si proponeva a modello Paolo. Presa direttamente dal Fiori è la grazia minuta e un po' infantile, tinta di preziosismo, del volto di Sant'Orsola, e anche l'affettazione d'eleganza dei gesti, quantunque si debba riconoscere che anche nell'interpretare il Baroccio il maestro toscano rimane schiavo di schemi troppo rigidi per saperne rendere la mutevolezza delle atmosfere e il conseguente cangiantismo cromatico. Non è traccia, in questa

pala d'altare, di quel barocco capriccioso e artificiale che nel Fiori, per la mobilità delle tinte e delle luci, preannuncia il Settecento. Così il baroccismo appare velato, attenuato, nel variar

Fig. 387 — Firenze, R. Galleria Pitti. Cigoli: *Sacrificio di Abramo.* (Fot. Alinari).

di luci traverso l'atmosfera ombrosa dell'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme* nella chiesa di Santa Croce e Firenze (fig. 391), ove son brani pittorici squisiti, ad esempio il gruppo d'Orientali e il casolare che gli forma sfondo, in un gioco aereo di luci e mezze luci.

Il Baroccio e il Correggio ispirano ancora il Cigoli nell'*Adorazione dei Pastori* del Museo Civico di Pisa (fig. 392), che dal secondo trae l'irradiazione di luce dal Bambino sulle figure at-

Fig. 388 — Firenze, Galleria Pitti. Cigoli: *Ecce Homo*.
(Fot. Alinari).

torno, e dal Baroccio le immagini dei Pastori, specialmente quella del giovane in piedi, in posa di studiato equilibrio, e anche il suo volto aguzzo, i lineamenti effeminati. Non si può dire neppur qui che l'imitazione diretta dell'Urbinate giovi al Cigoli, il

Fig. 389 — Firenze, Galleria Pitti. Cigoli: *Deposizione*.
(Fot. Anderson).

Fig. 390 — Cortona, Chiesa del Gesù. Cigoli: *Madonna del Rosario.*
(Fot. Arti Grafiche, Bergamo).

Fig. 391 — Firenze, Chiesa di S. Croce.
Cigoli: *Entrata di Cristo in Gerusalemme.*
(Fot. Brogi).

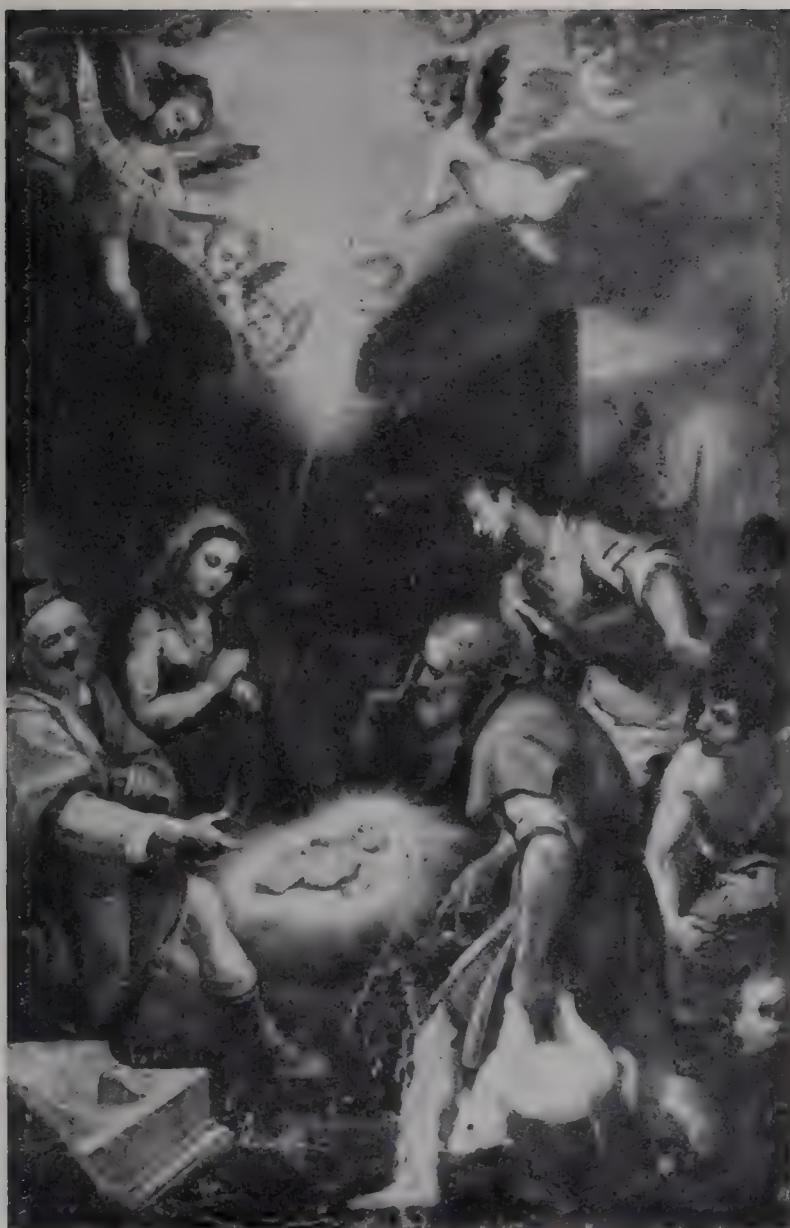



Fig. 392 — Pisa, Museo Civico. Cigoli: *La Natività.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Firenze).

quale ne vede soltanto gli artifici, senza saperne rendere le raffinatezze, il brio, la fusione d'effetto. Anzi, nella gloria d'angioli il tentativo d'alleggerire la forma conduce il Fiorentino a deformazioni grottesche.

Opere in cui le fonti del Correggio e del Baroccio si accordano in un effetto armonioso d'insieme sono la *Resurrezione di Lazzaro* a Montopoli (fig. 393), nella chiesa del Conservatorio di Santa Marta, dove tutte le figure appaiono intenerite traverso un velo atmosferico, e la *Vocazione di S. Pietro* a Pitti (fig. 394), dove il Cristo è tratto dal *Noli me tangere* del Correggio, mentre il San Pietro e il rematore ricordano da vicino il Fiori. Qui l'arco delle due figure principali, l'albero sovrastante, le nuvole e il gruppo dei pescatori, compongono al paesaggio la mossa ghirlanda prediletta come linea compositiva dal Correggio e dal suo erede Baroccio. Un altro dipinto dello stesso soggetto, nella Collegiata di Santa Maria all'Impruneta (fig. 395), richiama il Baroccio, non solo nella testa effeminata del Cristo, ma anche nella pasta tenera del manto sfaldato e nel fondo nebbioso. Così, nella chiesa della SS. Annunziata a Pistoia (fig. 396), vi è un gioco baroccesco di luci sulle forme sfaldate della *Natività di Maria*. Il sorriso corre con le luci nella stanza, dalla bambina festante in un raggio di sole alla fantesca col piatto delle vivande; e il preziosismo fiorentino, che si compiace del catino a sgusci, del getto d'acqua, del tappeto turchesco, trova una rivelazione nuova, più vivida, più vibrante, nel moto delle luci.

Le aspirazioni del Cigoli verso il Veronese, come poi verso il Correggio e il Barocci, mostrano la sua evidente intenzione di pittoricismo: anche la scioltezza di pennellata, specie nelle piccole tele, ad esempio la *Cena in Emmaus* della Galleria Pitti (fig. 397), concorre alcune volte a chiarire lo scopo dell'arte sua; ma quasi sempre l'intenzione rimane nel semplice tentativo. Nonostante il facile scorrer del pennello, la *Cena in Emmaus* manca di sensibilità ad un colore che domini l'ambiente, come può notarsi nel manto rosso vermiglio del personaggio seduto a sinistra, di

Fig. 393 — Montopoli, Chiesa del Conservatorio di S. Marta.
Cigoli: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Firenze).

Fig. 304 — Firenze, Galleria Pitti. Cigoli: *Apparizione di Gesù a S. Pietro.*
(Fot. Brogi).

un rosso assolutamente fuor del quadro. Ma il rapido effetto di luce, che va disfacendo la compattezza delle superfici e la regola-

Fig. 395 — Impruneta, Collegiata di S. Maria.
Cigoli: *Gesù chiama S. Pietro.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Firenze).

rità dei lineamenti, lascia scorgere l'impressione dal Baroccio, sebbene nessuna figura ritragga chiaramente i tipi del maestro

Fig. [illegible] — Pistoia, Chiesa dell'Annunziata. Cigoli: *Natività di Maria.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Firenze).

marchigiano. Anche il paesaggio indefinito e brumoso rammenta la velatura dei fondi barocceschi.

Altre volte, come nella *Terza apparizione di Gesù a San Pietro*

Fig. 397 — Firenze, Galleria Pitti. Ludovico Cigoli: *Cena in Emmaus.*

nella Galleria Pitti, nonostante certa velocità di pennellata, i colori conservano le vecchie note abituali, rosso, bleu e giallo.

Nonostante tanti tentativi a vuoto, il Cigoli, provando e riprovando, arriva, superato il manierismo, al barocco, come

dimostrano i suoi Santi Francesco in fervorosa adorazione, ad esempio quello della Galleria Pitti (fig. 398), con un paese aperto

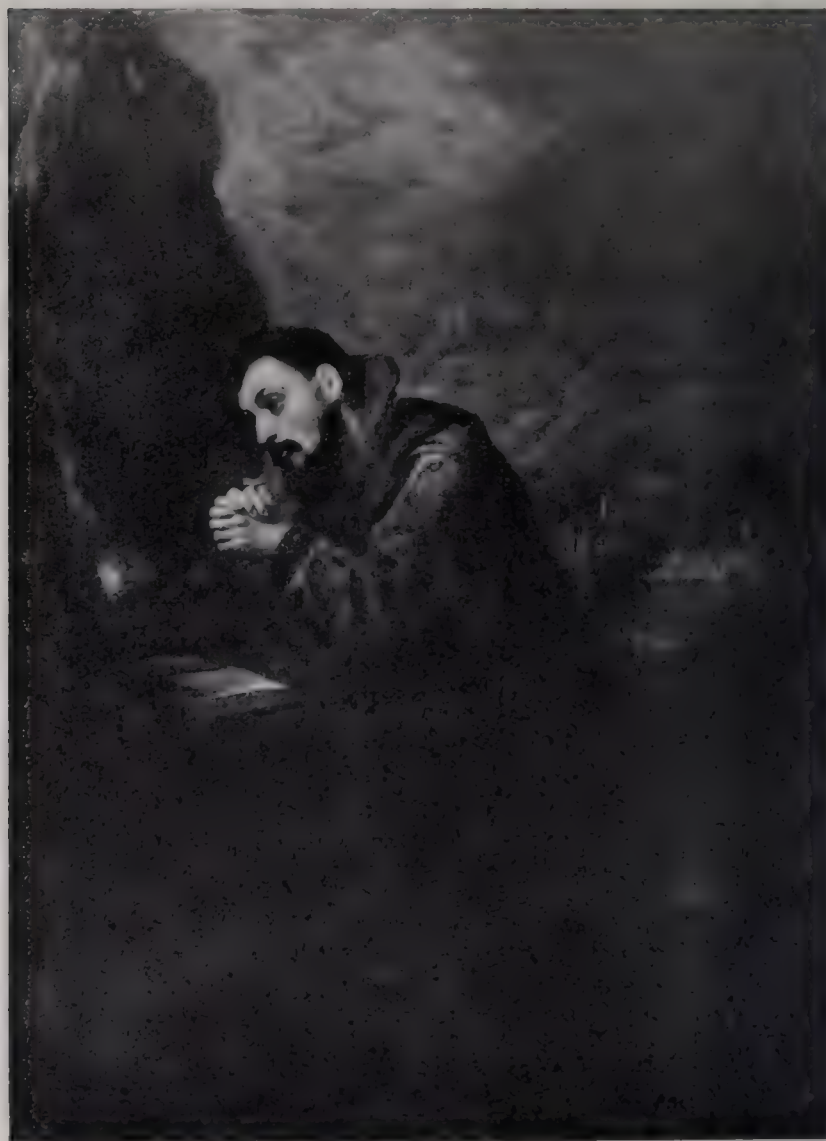



Fig. 398 — Firenze, Galleria Pitti. Cigoli: *S. Francesco orante.* (Fot. Alinari).

a destra, ove nuvole, acque e cespugli si colorano d'uno smorto azzurro grigio. E il barocco il Cigoli affermò a Roma nella villa del Cardinale Scipione Borghese, negli affreschi che, trasposti

su tela, oggi fan parte della raccolta capitolina. Il pittore che per il Veronese, come per il Baroccio, era stato preso da entusiasmo, disperde a Roma, nei suoi ultimi anni, l'unità delle composizioni raffaellesche da cui ha tratti i motivi della sua *Favola di Psiche* (es. fig. 399).[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Arezzo, Pinacoteca: *La Resurrezione.*
Augsburg, Galleria Reale, n. 333: *San Francesco.*
Besançon, Museo: *La Visitazione.*
Bordeaux, Museo, n. 29: *Il denaro di Cesare.*
Budapest, Museo, n. 184: *La Vergine con il Bambino.*
Certosa di Val D'Ema (Firenze): *San Francesco.*
Cigoli, Cappella di Castel Vecchio: *San Francesco.*
— Parrocchiale: Tavoletta votiva.
Colle Valdelsa, Sant'Agostino: *La Pietà con otto Santi.*
Cortona, San Francesco: *Un miracolo di Sant'Antonio.*
— Chiesa del Gesù: *La Vergine del Rosario.*
Empoli, Collegiata: *L'Imperatore Eraclio porta la Croce.*
— — *Il Cenacolo.*
Fiesole, S. Domenico: *San Francesco.*
Firenze, Santa Croce: *L'ingresso di Gesù in Gerusalemme.* (Rimasto interrotto per la morte del Cigoli, venne finito dal Biliverti).
— — Refettorio: *La Ss. Trinità* (Due studi sono nella Galleria Corsini).
— San Gaggio (San Caio): *Una storia di Santa Caterina.*
— San Giuseppe: *San Francesco di Paola.*
— San Marco: *L'imperatore Eraclio porta la Croce.*
— Santa Maria Maggiore: *San Giovanni Gualberto salva gli Israeliti in procinto di affogare.*
— Santa Maria Novella, Monastero: *San Pietro Martire.*
— — Chiostro grande: *La discesa al Limbo.*
— — — *La vestizione di San Vincenzo Ferreri.*
— San Salvi, Magazzino del Chiostro: *L'Assunta.* (Rimasta incompiuta per la morte del Cigoli).
— Museo di San Marco: *Il Martirio di San Lorenzo* (dipinto per il castello di Figline).
— — *San Francesco riceve le stimmate.*
— Galleria dell'Accademia, n. 201: *San Pietro cammina sulle acque.*
— — n. 205: *San Francesco in preghiera.*
— — n. 206: *Il martirio di Santo Stefano* (dipinto per le monache di Montedomini. Il cartone e più di 25 studi per quest'opera sono agli Uffizi).
— Galleria Buonarroti: *Sant'Antonio guarisce gli ammalati.*
— Galleria Corsini, n. 90 a 115: *Sette teste di Apostoli, e due teste di Cristo.*
— — n. 250: *San Francesco.*
— — n. 388: *La visione di Giacobbe* (è attribuita a Matteo Rosselli, ma corrisponde al disegno del Cigoli agli Uffizi).
— — n. 394: *Giaele e Sisara* (è attribuito al Rosselli, ma è ricordato nelle notizie biografiche del Cigoli).
— Galleria Pitti, n. 27: *La vocazione di San Pietro.*
— — n. 46: *San Francesco in orazione.*

Fig. 399 — Roma, Pinacoteca Capitolina. Ludovico Cigoli: *Cupido s'invola da Psiche.*
(Fot. di detta Pinacoteca).

Firenze, Galleria Pitti, n. 51: *La Deposizione* (dipinta per Santo Stefano di Empoli).
— — n. 90: *Ecce Homo.*
— — n. 95: *Il Sacrificio d'Isacco.*
— — n 98: *La Maddalena.*
— — n. 226: *Ritratto d'uomo.*
— — n. 290: *San Francesco.*
— — n. 301: *Ritratto d'uomo.*
— — n. 430: *La Vergine insegna a leggere a Gesù Bambino.*
— Galleria degli Uffizi, n. 221: *San Francesco.*
— — n. 298: *Autoritratto.*
— — n. 1172: *San Francesco.*
— — n. 1174: *Ritratto di fanciulla.*
— — n. 3409: *La Maddalena.*
— Galleria degli Arazzi: Tre arazzi su disegno del Cigoli: *La vocazione di San Pietro; Gesù dinnanzi a Erode; la Pietà.*
— Palazzo Vecchio: *Cosimo viene eletto Granduca.*
— Palazzo Capponi: *Ritratto di cappuccino.*
— Raccolta dei Conti Galli-Tassi: *Ecce Homo.*
— Palazzo Torrigiani: *San Francesco.*
Forlì, San Mercuriale: *Il Santo uccide il drago.*
— Pinacoteca Civica, n. 29: *San Francesco.*
Impruneta (Firenze), Santa Maria dell'Impruneta: *L'Assunta.*
Leningrado, Eremitaggio: *La Circoncisione.*
— — *Sposalizio mistico di Santa Caterina.*
Lipsia, Museo: *San Francesco* (attribuito nel catalogo a maestro spagnolo. (L'attribuzione al Cigoli è del BUSSE).
Livorno, Chiesa dei Cappuccini: *La Vergine con il Bambino.*
Madrid, Prado, n. 100: *La Maddalena.*
Massa, Chiesa della Misericordia: *Il Presepe.*
Modena, R. Galleria Estense, n. 363: *San Francesco.*
Monaco, Pinacoteca, n. 1200: *San Francesco.*
— Castello di Schleissheim: *La Veronica* (è attribuita a scuola del Veronese; l'attribuzione al Cigoli è del BUSSE).
Montepulciano, Pinacoteca: *L'orazione nell'Orto.*
— — *San Francesco.*
— — *La Maddalena.*
Montopoli, Conservatorio femminile di Santa Marta: *La Resurrezione di Lazzaro.*
Montughi, Chiesa dei Cappuccini: *Annunciazione.*
Parigi, Louvre: Cartone per la *Pietà* di Vienna, firmato e datato 1599.
— — n. 111: *La Fuga in Egitto.*
— — n. 112: *San Francesco.*
— — n. 122: *Ritratto d'uomo.*
Pisa, Santo Stefano: *Cosimo fonda l'ordine dei Cavalieri di Santo Stefano.*
— Museo Comunale, n. 18: *Il Presepe.*
Pistoia, Ss. Annunziata: *La nascita della Vergine.*
— Palazzo Rospigliosi: *Il Portacroce.*
Pontedera, Chiesa Vecchia: *La Vergine del Rosario.*
Roma, San Giovanni dei Fiorentini: *San Girolamo.*
— Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina: Affreschi della cupola.
— San Pietro: *La guarigione dello storpio* (il dipinto, eseguito su lavagna, si guastò presto, e oggi, come le altre pale della basilica vaticana, è sostituito da una copia in mosaico).

Roma, Galleria Borghese, n. 14: *Giuseppe e la moglie di Putifarre.*

— — n. 407: *San Francesco.*

— Galleria Capitolina: Quattro affreschi con *La favola di Psiche* (provengono dalla demolita loggetta Rospigliosi in via Nazionale, e furono a lungo attribuiti, prima ad Annibale, poi a Lodovico Caracci).

— Galleria Doria, n. 83: *Il Cenacolo.*

— Galleria Pallavicini: *Tobia e l'Angelo.*

Sansepolcro, Galleria: *San Francesco ed altri Santi.*

San Miniato, Santa Chiara: *San Francesco.*

— — *Noli me tangere.*

Stoccolma, Museo Nazionale, n. 53: *San Francesco.*

Vienna, Galleria Imperiale, n. 347: *La Pietà.*

— — n. 363: *La Ss. Trinità.*

— Galleria Liechtenstein, n. 416: *Deposizione.*

FABRIZIO BOSCHI.

1570, circa — Nacque a Firenze (BALD., XI, 124). Suo padre si chiamò Francesco. Il Baldinucci lo conobbe fin dagli anni della sua fanciullezza (ibi.). Fu scolaro del Passignano (BALD., XI, 123, s.).

Crebbe in fama specialmente dopo la morte di Santi di Tito, di Gregorio Pagani, del Cigoli, etc. (BALD., XI, 125).

Nei registri dell'Accademia del Disegno, tra i processi, si trovano pochi e lievi riferimenti a Fabrizio Boschi. Ciò parrebbe indicare una natura non litigiosa (COLNAGHI).

1588, circa — Tabernacolo nell'angolo tra via Ghibellina e via dell'Acqua.

1589 — Per la venuta di Cristina di Lorena, moglie di Ferdinando I, fece, a concorrenza con il Passignano, col Cigoli e con altri, alcuni dei Profeti che furon posti tra ifine stroni del tamburo della cupola di S. Maria del Fiore (BALD., XI, 125).

1590, 30 dic. — Vien matricolato (Registri dell'Accad. del Disegno, COLNAGHI).

1590 — Dipinse una tela con la *Musica* per la festa di S. Luca. Con altre tele eseguite in quest'occasione, essa fu poi presentata a Don Antonio de' Medici (COLNAGHI).

1595, circa — Dipinse un coro d'angioli intorno all'*Annunciata* di S. Marco.

1601, 1610, 1618, 1635, 1641, — Citato nei registri dell'Accademia del Disegno (COLNAGHI).

1606 — *Martirio dei Ss. Pietro e Paolo* nella Certosa di Firenze.

1613 — Dipinse due lunette con la *Passione*, a S. Apollonia (COLNAGHI).

1615 — Dipinse il *Martirio dei Santi Pietro e Paolo* a S. Pier Maggiore. La chiesa fu demolita.

1618 — Fece un cartone colorito con l'*Autunno*, da un disegno di Francesco Salviati per le tappezzerie granducali (COLNAGHI).

1619 — Fece un *Cenacolo* nell'Ospedale di S. Giovanni Battista, detto di Bonifacio.

1622 — Dipinse affreschi nel Casino de' Medici.

1624 — Fece il disegno del ciborio per la chiesa del Monastero di S. Verdiana.

1634 — Fu tra gli Accademici chiamati a deliberare sulla facciata del Duomo.

1640 — Dipinse opere per la chiesa di S. Giovannino de' Gesuiti a Firenze (BALD., XI, 134, s.).

Fu stretto parente del fiorentino Giovan Battista Codoni. Quando questi andò in Francia al servizio della corte, lasciò al Boschi la cura di una sua terra in Valdarno. In quelle lunghe villeggiature, il Boschi a poco a poco prese a noia i pennelli e cadde nel bisogno (BALD., XI, 133, s.).

Ebbe due figli, Francesco e Giuseppe (BALD., XI, 141, s.).

Ebbe tre fratelli artisti, Giovanni Battista, orafo, morto nel 1635; Giuseppe Maria, pittore, morto in giovane età; Benedetto, pittore e incisore (BALD., XI, 142; articolo nel *Thieme-Becker*).

Furono suoi scolari Giovanni d'Angelo Rosi, Simone Pignoni, Jacopo Chiavistelli.

1642, 2 giugno — Morì a Firenze. Fu sepolto poveramente nella chiesa di S. Apollinare. Ma le sue ossa furono poi trasportate altrove (BALD., XI, 136).[1]

* * *

Fabrizio Boschi, nel quadro della Galleria Buonarroti, che rappresenta *Michelangiolo in atto di presentare a Giulio III il modello del palazzo di Via Giulia* (fig. 400), per la Ruota, mostra grande abilità ritrattistica nei personaggi, alcuni dei quali sono

---

[1] Bibliografia su Fabrizio Boschi: BOCCHI-CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677, 15; FIL. BALDINUCCI, *Delle notizie de' Professori del disegno*, Firenze, XI, 1771 (la 1ª ediz. è del 1681); GIOVANNI RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754; MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, 1792, II, 132, 145, 151; IV, 156; LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1809, I, 235 (la 1ª ediz. è del 1789); GIOVANNI CAROCCI, *Arte e Storia*, 1893, 67; 1906, 159; 1905, 7; Articolo in *Allgem. Lexikon* di U. THIEME, 1910; H. VOSS, *Die Malerei der Spatrenaissance*, 1920, 409; D. E. COLNAGHI, *A. Dict. of Flor. Painters*, Londra, 1928.

Fig. 400 — Firenze, Galleria Buonarroti.
F. Boschi: *Michelangiolo presenta a Giulio II il modello per il palazzo di via Giulia.*
(Fot. Alinari).

identificati dal Baldinucci per un Landini pievano di Ripoli, il conte Cosimo della Gherardesca, vescovo di Colle, il canonico Minerbetti vescovo di Cortona, il canonico Neri vescovo di San Miniato e monsignor Dini arcivescovo di Fermo. Michelangiolo par scruti il pontefice che gli parla bonario, mentre i presenti guardano, ammirano, o si distraggono guardando verso lo spettatore. Il paggio, che ha portato il modelletto di legno del palazzo, ricorda il Passignano, ma in tutto è uno studio, una ricerca di caratteri, una scioltezza corsiva di pennello, che anima le superfici delle sete e dei velluti con tocchi sfrangiati.

Invece nei *Ss. Pietro e Paolo condotti al supplizio*, nel Museo di S. Marco (fig. 401), la maniera s'afforza, perde tranquillità nella scena pittoresca, con rovine corrose come dalla luce del cielo agitato per nugoli, con figure di guerrieri in armi corrusche, di manigoldi truci, di Santi in mantelli metallici, che la luce contorna e batte come fosser di lamina. Il vento fa garrire uno stendardo, solleva la criniera d'un cavallo a lingue di fiamma, arrovella la penna del soldato a sinistra, e par che muova il piano a ondate. Si nota qui un michelangiolismo affine a quello del Salviati, ma il fare arrovellato ed aspro sembra indicare una fonte nelle incisioni nordiche. Oltre che con la linea contorta, l'effetto pittoresco è raggiunto con l'intensità delle ombre e delle luci a strappo. Risponde a questo scenario mosso e fantastico l'ornamentale motivo barocco dell'angioletto, carnoso come un putto di Rubens, che vola carico delle enormi chiavi e della palma del martirio tra gli svolazzi delle vesti a chiocciola.

Anche nel *Martirio di S. Sebastiano*, in Santa Felicita (fig. 402), il vento arrovella la veste dell'arciere orientale in primo piano, che, dopo aver tratta la freccia, si volge allo spettatore. Tutto il resto dell'opera è più composto, perchè davanti al Boschi stava l'esemplare del Pollaiolo nell'ancona di ugual soggetto a Londra. Il Santo è ricavato da quello, perfino nella forma arrotondata; ma, nonostante tanto prestito, il Boschi non rinuncia all'intensità delle ombre e delle luci, che si fanno a destra violente come per effetto notturno, e si dibattono tra le nuvole del cielo.

Da questa forma a forti sbattimenti di lume e d'ombra, il pittore passa alle altre eleganti, sciolte, piene di brio, nel Casino de' Medici, ora Tribunale, ove in due grandi lunette sono a fresco

Fig. 401 — Firenze, R. Museo di S. Marco.
Fabrizio Boschi: *I Santi Paolo e Pietro condotti al supplizio.*
(Fot. Alinari).

la *Incoronazione di Cosimo a Roma* (fig. 403) e la *Presa di Siena.* La tradizione cromatica a piani larghi e semplici, propria d'Andrea del Sarto, si unisce, in questa pittura, a una grande agilità e

snellezza narrativa. La *Presa di Siena* è una scena notturna che per il motivo rammenta il Vasari, ma è assai più vivace e leggera, e lascia scorgere la sua lontana derivazione dagli effetti decorativi e narrativi d'Andrea del Sarto e dei seguaci. I caratteri secenteschi sono visibili, ma non dominanti, nella storia dell'*Incoronazione*, costituita secondo le vecchie leggi di nobiltà e di chiarezza, avvivata da colori semplici e leggeri, e da un'ariosa veduta nel fondo che ricorda schiettamente la tradizione di Andrea del Sarto. Soprattutto la tendenza secentesca si nota nelle figure, tipi d'uomo comune, di « uno fra tanti », lontano dall'eroismo come dalla vanagloria, e perciò in contrasto con l'anima degli artisti del Cinquecento, e in accordo con la briosa vena dei novellatori che precedettero Andrea del Sarto, e di alcuni suoi seguaci.

Dinanzi alla *Presa di Siena*, non si può non pensare subito alle *Battaglie* del Vasari. Il Boschi però giunge a un effetto notevolmente diverso. Ombre più scure, forme più snelle e mobili, intensificano il carattere spaziale e drammatico, mentre rivelano il Seicento. I due cavalli simmetricamente impennati in primo piano ricordano figure e abitudini manieristiche, ma i contrasti d'ombra e luce mettono in nuova, più stretta, relazione queste figure con le parti di fondo e le fanno più fortemente apparire mezzi di costruzione spaziale. Le grandi mura coronate di soldati, la mischia che avviene davanti alla porta di Siena, le bianche lanterne ondeggianti, mostrano ancora un riflesso del sentimento decorativo che il Vasari aveva espresso nelle sue *Battaglie* e che, per lo più, i pittori del Cinquecento avevano diffuso nelle scene di narrazione; ma il colpo d'occhio scenografico è ottenuto con mezzi più umani, più reali: con il movimento vivace delle figure, con le bianche luci nella notte, con più semplici e fresche impressioni. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Firenze, Gall. Buonarroti: *Michelangelo presenta a Giulio III il modello del palazzo di Via Giulia per la Ruota.*

— — *Danza campestre, un concerto, studio d'astronomia* (nelle finte porte della 4ª stanza, a olio).

Fig. 402 — Firenze, Chiesa di S. Felicita.
Fabrizio Boschi: *Martirio di S. Sebastiano.*
(Fot. Brogi).

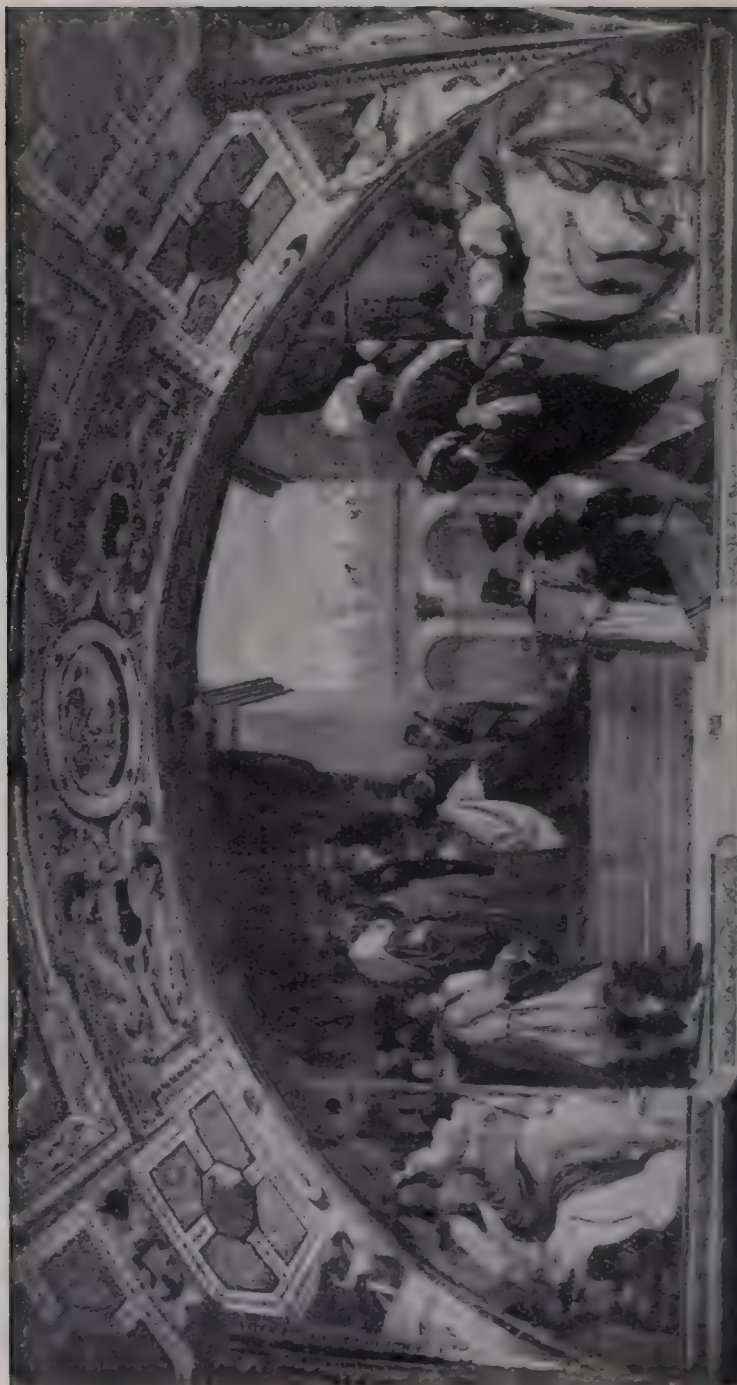



Fig. 403. — Firenze. Casino Mediceo. Fabrizio Boschi: *Incoronazione di Cosimo a Roma.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Firenze).

Firenze, Palazzo dell'Antella (piazza S. Croce), Facciata: Affreschi.

— Corte d'Assisi (Casino dei Medici, Via Cavour, 63): Affreschi con *L'incoronazione di Cosimo de' Medici. e la Presa di Siena.*

— Ospedale di S. Giovanni Battista, detto di Bonifacio (Via S. Gallo 87), Scrittoio (già refettorio): *Cenacolo.*

— Certosa, Oratorio di S. Maria: *I Santi Apostoli Pietro e Paolo condotti al supplizio*, firm. dat., 1606 (ora nel Museo di San Marco).

— Duomo: Aiutò lo Zuccari insieme con molti altri nelle pitture della cupola.

— S. Felicita, Cappella Canigiani: *Martirio di S. Sebastiano.*

— S. Marco: *Coro di angioli e piccole storie di Gesù Cristo* intorno all'Annunciata dell'altare del Rosario.

— S. Marco, 1° chiostro, 15ª lunetta: *S. Antonio scaccia i curiosi che tumultuavano attorno a una sposa.*

— — *S. Antonino rovescia un tavolo da gioco* (20ª lunetta).

— S. Gaetano: *Annunciazione e Visitazione.*

— Ognissanti, Allato dell'altar maggiore: *S. Bonaventura comunicato dagli Angioli.*

— — Parete di sin.: *S. Bernardino da Siena e due Angioli.*

— S. Carlo Borromeo: *Presentazione di Gesù al tempio.*

— S. Trínita, Cappella degli Usimbardi: Affreschi nella volta: *La Fede e le Virtù cardinali.*

— Tabernacolo nell'angolo tra Via Ghibellina e Via dell'Acqua: *S. Bonaventura distribuisce elemosine.*

— Tabernacolo nell'angolo di Via del Parione e Via della Vigna: *La Vergine, Gesù e S. Carlo Borromeo.*

ANDREA BOSCOLI.

— Dalle scarsissime notizie che rimangono, sembra che l'anno di nascita del Boscoli vada posto circa la metà del '500. Il BALDINUCCI, che ne è l'unico storiografo, e che pure afferma di averne raccolte le notizie da un familiare del pittore, non ne fa cenno, e solo dice ch'egli appartenne forse alla nobile famiglia de' Boscoli, e che, giovinetto, si pose alla scuola di Santi di Tito. Neppure ricorda l'epoca in cui il pittore andò, per studio, a Roma, dove disegnò la pianta di San Pietro e di altre chiese, e studiò le statue antiche, prendendo gran pratica nel disegno.

1587 — Dipinge nel chiostrino dell'Annunziata una storia a fresco con il *Martirio di San Bartolomeo* (BALDINUCCI).

1589 — In occasione delle nozze del granduca Ferdinando con Cristina di Lorena, il Boscoli dipinge, insieme al Cigoli, al Passignano e ad altri maestri, uno dei Profeti che ornavano la cupola di Santa Maria del Fiore (BALDINUCCI).

1598 — Data di una *Crocefissione* che il BALDINUCCI ricorda nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze, e che fu fatta fare per Margherita Pitti.

— Secondo il discorso del BALDINUCCI, dovrebbe porsi in questi ultimi anni l'avventura del pittore, che, trovandosi presso Macerata a disegnarne la veduta con la fortezza, venne fatto prigioniero, condannato alla pena capitale come spia, e liberato solo per intercessione del fiorentino monsignor Bandini, governatore della città. In seguito a ciò, egli si fermò a Macerata, e dipinse molte cose, anche per la provincia.

1600 — Data della *Natività* nel Museo Civico di Fabriano.

1603 — Data dello *Sposalizio della Vergine* a Sant'Elpidio a Mare.

1606 — Circa quest'anno va posta la morte del Boscoli, avvenuta in Firenze (BALDINUCCI).[1]

---

[1] Bibliografia su Andrea Boscoli: BALDINUCCI F., *Notizie dei Professori del disegno*, Firenze, 1846; LANZI L., *Storia pittorica*, Milano, 1824.

* * *

Poco distinguibile, nella maggior parte delle opere di Andrea Boscoli, è l'impronta degli insegnamenti di Santi di Tito, tanto lo spirito vivace e sensitivo dello scolaro è lontano dalla monotona compostezza delle composizioni del maestro, e il suo colore, vibrante sui cartocci delle stoffe irrequiete, diverso da quello placidamente disteso sull'unita levigatezza delle superfici di Santi di Tito.

La sola opera del Boscoli che stia in dipendenza alquanto servile dall'arte del maestro è l'*Autoritratto* nella Collezione degli Uffizi, che da vicino ne ricorda la maniera per le superfici pulite e lisce e l'assenza di vivacità. La luce colpisce la fronte e le guance della figura; nero e grigio occupano il resto del quadro. Evidente è lo studio d'infondere nobiltà alla fisionomia, sottigliezza ai lineamenti, distinzione alla gamma cromatica. Non vi si riconosce il Boscoli colorista, spiritoso, « secentista ». L'aspetto del pittore mostra una quarantina d'anni, ma è probabile che per sembrar grave e nobile egli appaia più vecchio di quanto realmente fosse al tempo dell'autoritratto.

Ben diversa è la maniera di Andrea, liberatosi dal momentaneo accademismo, nella *Visitazione*, firmata, della chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze (fig. 404), ove subito appare all'osservatore il deciso intento dell'artista di esprimer colore e luce subordinando ad essi la forma, con gusto già secentesco. Naturalmente, di questi due mezzi il Boscoli si vale per dar vivacità di movimento e d'espressione drammatica alla scena. Santa Elisabetta corre incontro a Maria, agitata, protesa verso di lei. A contrasto, la Vergine, silenziosa, si china sulla Santa, e nel suo occhio intento grava l'ombra, quasi lo sgomento del mistero. San Zaccaria in cima alla scala dà l'impressione di esser giunto in quest'attimo; e la sua larga persona si disegna in ombra a contorni mossi e indecisi sul muro illuminato, mentre la testa raggiunta dal sole stacca dal fondo oscuro. La luce per se stessa,

così limitata e rapida in quel suo sfiorar il volto del Santo, suggerisce l'improvvisa apparizione della figura.

Una testa di vecchio, goffamente inserita nello spazio, e un gruppo di due donne, ove la bellezza composta e rotondetta di Santi di Tito s'illumina di sensitività pontormesca, chiudon la scena. Persino il fondo prospettico, limitato da due larghe quinte d'ombra, rappresenta una visione fuggevole, di cose che si possano cogliere con un solo sguardo diritto e rapido. Anche il Pontormo, nella *Visitazione* di Carmignano, dà al gruppo imponente delle figure uno sfondo di strada: ma nulla di comune è tra quella visione sintetica di volumi in trasparente penombra e la pittoresca veduta del Boscoli, dove la regolarità è sfuggita persino con la sbreccatura di una vetta di casa sul cielo chiaro [1].

Se in questo quadro il Boscoli mostra consapevolezza delle ricerche proprie al Seicento, ben più sorprende l'intensità d'espressione pittorica, da lui raggiunta anche con l'aiuto delle piccole proporzioni, nel quadretto raffigurante la *Nascita della Vergine*, alla Galleria Pitti (fig. 406), tra i più notevoli in quel periodo dell'arte toscana.

Le figure, create come masse di colore entro un ambiente spazioso, prendon risalto corporeo sul grigio del fondo. Abbandonate le tinte piatte della miglior corrente di manierismo fiorentino, il Boscoli riesce tuttavia ad ottenere un effetto insolitamente schietto di colore. Nel brio, nello spirito della forma lunga e mossa, nella vivacità della scena, rivela qualità proprie alla tradizione del Parmigianino e del Pontormo, il secondo dei quali può avere influito sul Boscoli anche nella tendenza costruttiva, notevole in un periodo dell'arte pontormesca. L'aria par vibri al passaggio delle figure sorprese dalla luce che accende carni e stoffe; e l'atteggiamento cerimonioso della dama, il dimesso incedere della vecchia velata, il timido ritrarsi sulla parete della

---

[1] La sensibilità pittorica del Boscoli si esprime con vivezza anche maggiore nei disegni, come possiamo vedere in questo studio d'angiolo agli Uffizi (fig. 405), eseguito per l'Arcangelo dell'*Annunciazione* del Brefotrofio di Fabriano, ove la sfaccettatura vibrante e rapida delle stoffe mette in evidenza il diafano trasparir d'ombre e luci sul busto e sul volto. Pochi segni gettati con impeto suggeriscono il movimento, lo slancio dell'ala.

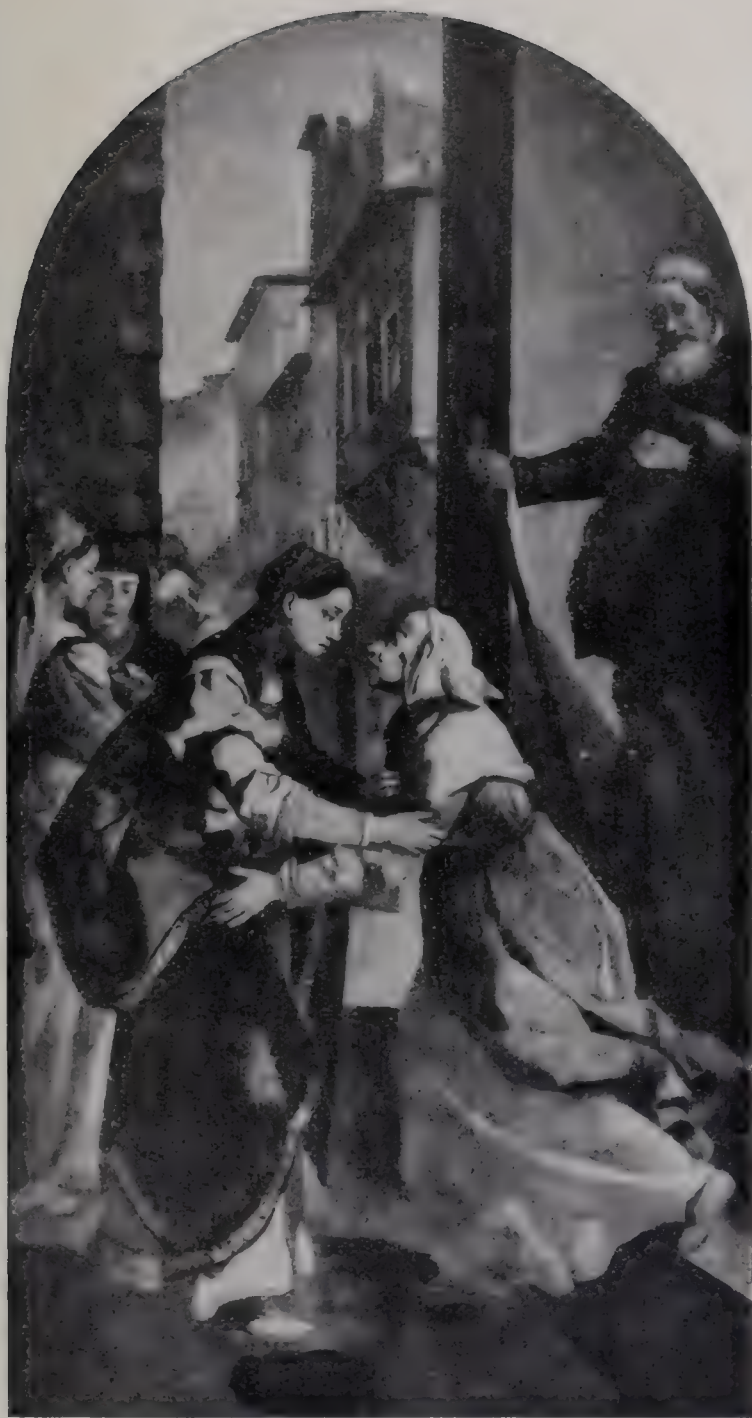



Fig. 404 — Firenze, Chiesa di S. Ambrogio. Andrea Boscoli: *La Visitazione.*
(Fototeca Italiana, Firenze).

servente con la bimba, figurina che par tagliata dai quadri più impressionistici di Giovanni da San Giovanni, la grazia abbandonata e vivace a un tempo dell'atteggiamento di Sant'Anna, tra le coperte mosse e disfatte da luce, infondono alla scena d'interno l'immediatezza stessa della vita. L'impercettibile arguzia toscana, che si sprigiona dal contrasto tra il cerimonioso atteggiamento della gran dama e la gentile grazia popolaresca di Sant'Anna, non toglie al quadro la sua rara espressione di eleganza formale e pittorica. Anzi, l'ampiezza dello spazio e l'agilità elegante con cui è composta la scena, fan quasi volgere il pensiero all'arte aristocratica di Bernardo Cavallino.

Risaltano, tra i particolari meglio sentiti della composizione, la veste color arancio della prima visitatrice e la figura di Sant'Anna con la veste vermiglia, il lenzuolo bianco sgranato da luce e la coperta arancione.

Il racconto è divenuto corrente, semplice, senza fronzoli, senza pompa retorica; solo in questo « la riforma di Santi di Tito » è stata utile al compositore della preziosa opericciola.

Il raggiungimento della visione pittorica propria al Seicento coincide invece con l'espressione di una profonda fantasia tragica nel *San Francesco morente* del Museo Civico di Pisa (fig. 407). I mezzi figurativi scarsi che impedivano al pittore della *Visitazione* di significare, valendosi degli strumenti fondamentali di colore e di luce, l'agitazione drammatica della scena, in questo quadro, ingagliarditi, suscitano il dramma con misteriosa potenza.

Il Santo è solo, nell'ombra fonda, notturna. Chiuso entro il saio, seduto sopra una stuoia, si appoggia, mani in croce, contro il sasso coperto da un ruvido drappo. In alto, a sinistra, un lume ad olio è appeso alla roccia; e la sua luce densa batte sul panno che copre il macigno; s'impasta nelle carni del Santo; taglia a zig zag l'ombra sulla figura irrigidita, sui piedi distesi. Attorno, l'oscurità vela le cose, dispersa appena da qualche fioco bagliore; ma un rimbalzo di luce trae con violenza, dalle tenebre addensate nell'angolo a sinistra, il libro del Santo e la

sporta del pane. Come il Caravaggio e, nelle figure non di Santi, i Bassano, dei quali si direbbe sia in quest'opera qualche consapevolezza, il Boscoli abbandona il tradizionale idealismo tipologico del Cinquecento, scartando di proposito i tratti fisionomici proprii di San Francesco nell'arte, per fare una esplicita dichia-

Fig. 405 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
A. Boscoli: *Studio di Angelo.*
(Fot. Direzione Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizi).

razione di realismo col dargli volto paffuto, naso a pallottola e guance pastose. La luce, principio creatore del più puro Seicento, sublima il tipo plebeo: infonde il brivido tragico alla massa greve del volto, agli occhi morenti, al serpeggiar dei piedi nell'ombra.

La forma è tagliata, con l'accetta della luce e dell'ombra, a piani sommari e spigoli acuti, ove si cela ancora, a differenza che negli schietti caravaggeschi, la nervosità della linea costruttiva toscana. Ma quasi non s'avverte il carattere disegnativo di

certi contorni d'ombra, ad esempio lungo la gamba destra del monaco, tanto la luce, limitata e afforzata, è sentita come evocatrice di masse corporee e creatrice del dramma. La composizione stessa, trasversa, con il lume proiettato di sbieco sulle cose che devono emergere, è pienamente secentesca.

Il ristretto cono di luce che ferisce dall'alto il braccio teso del Santo, e l'altro che irrigidisce la gamba tesa, i bagliori vaganti sui piedi e sulle pieghe sfaldate del saio, strappano alla forma rudemente tagliata l'espressione dello spasimo, e infondono l'algore della morte alle membra che si stringono al tronco, l'affanno dell'ultimo respiro al petto compresso nell'ombra.

Padrone di mezzi pittorici nuovi, il Toscano se ne vale anche per raggiungere quell'espressione romantica che i suoi contemporanei fiorentini già cercavano, più debolmente, nell'addensar dell'ombra e nei luministici risalti. Ma in lui, a differenza che negli altri, l'effetto di luce ha la fermezza, la concisione del puro Seicento, e perciò, anche, un più alto valore drammatico. Per virtù di luce, le cose si animano di una vita soprannaturale: il libro abbacinato par s'apra con un grido, e sotto il peso della luce il drappo, che copre il sasso della Vernia, palpita nell'ombra notturna.

A un tempo, luce e colore interpretano la sostanza corporea che forma le cose, con un fervor di vita pittorica raro nel Seicento toscano. La luce s'intride nella pasta morbida del volto, delle mani, dei piedi abbrividenti; rende la fibra del rozzo saio e della corda; agghiaccia il panno dietro la testa del Santo; punteggia di tocchi come di note musicali la paglia della stuoia.

In questo particolare può anzi scorgersi uno strascico di metodi grafici, che vien meno al mirabile brano pittorico del libro e della sporta, rivelati nella loro essenza dal conciso effetto luministico e penetrati di vita patetica per virtù di un'opposta reazione alla luce; scattante l'uno come un singhiozzo, inerte l'altra, fra ombra e lume, con l'espressione di logora floscezza e di abbandono proprio di ciò che ha finito di vivere e di servire. Un confronto fra le belle *nature morte* dell'Empoli, già così succose e in-

Fig. 406 — Firenze, Galleria Pitti. Andrea Boscoli: *La Natività della Vergine.*
(Fototeca Italiana, Firenze).

tonate al gusto secentesco, e questa di Andrea Boscoli, mette in luce affinità e divergenze tra il sensualismo pittorico del primo e quello del secondo, temprato da una più salda e più rapida costruzione luministica.

Bisogna riconoscere che la dimora nelle Marche segna un progressivo decadere dell'arte del Boscoli. Poco a poco, il suo ardimento, la sua intelligenza dei nuovi problemi pittorici, la raffinata sensibilità che culmina nel quadretto Pitti, cedono a una maniera superficiale e sciatta. Questi sintomi di decadimento s'imprimono anche negli affreschi di una cappella della chiesa del Brefotrofio a Fabriano. La sensibilità pittorica della tradizione di Andrea del Sarto dà vita all'angiolo dell'*Annunciazione* (fig. 408), nel suo pesante volo tra ombra e luce sulla caligine del fondo di cielo, e il colore vibra allo schioccar delle luci nelle composizioni delle vele, dipinte con disinvolta scioltezza. La sfaccettatura delle stoffe comincia a farsi meccanica, come possiamo vedere nella Vergine inginocchiata davanti all'Eterno in uno dei triangoli curvilinei della volta; e certi contorni, ad esempio quelli del manto di Cristo in questa composizione stessa, cadono nel rabesco calligrafico (fig. 409).

Qualche traccia del brio e dell'eleganza spiegati dal Boscoli nella *Natività* Pitti può scorgersi ad esempio nel garrir di luci sulla tenue figura del *Cristo che incorona Maria* (fig. 410); ma par che il pittore in provincia si abbandoni a una facilità di modi superficiali, cui forse non è del tutto estraneo il manierismo marchigiano. Composta con eleganza decorativa su schemi tradizionali l'*Incoronazione della Vergine*, egli solleva sulle nuvole come in beccheggiante mongolfiera l'Assunta estatica (fig. 411), tra i due angioli con ali a razzo; e forse, nel tondeggiar della forma e nel largo aprirsi del manto al moto dell'aria, qualcosa lascia che filtri dei modi proprii al Baroccio al tempo del quadro di *Santa Michelina*, mentre nella ornamentale fantasia del gruppo d'Angeli e della Vergine che getta fiori (fig. 412), risuscita con mezzi alquanto meccanici la pioggia di rose della botticelliana *Madonna in gloria*. Ma anche in questa composizione, improvvi-

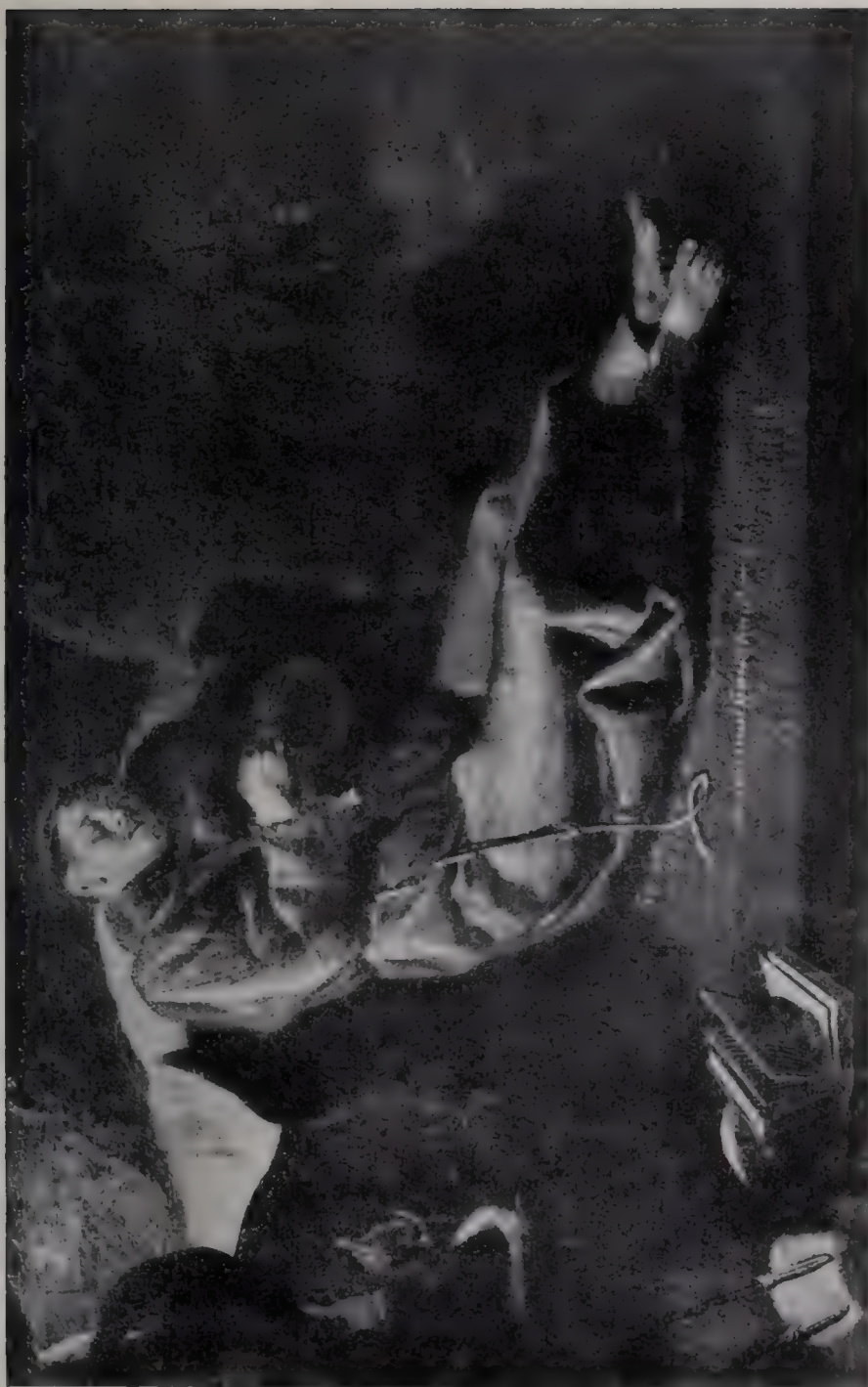



Fig. 407 — Pisa, Museo Civico. Andrea Boscoli: *San Francesco morente.*
(Fot. Brogi).

sata con rapidità di luminoso rabesco sul fondo di cielo, non è riconoscibile il Boscoli dalle chiare intuizioni presecentesche.

Meglio che negli affreschi della chiesa del Brefotrofio, le qualità pittoriche del maestro traspaiono da un'opera certo anteriore,

Fig. 408 — Fabriano, Chiesa del Brefotrofio.
Andrea Boscoli: Particolare dell'*Annunciazione*.
(Fot. D.r Ceccato di Ancona).

dipinta, con ogni verosimiglianza, all'arrivo nelle Marche, quando ancora egli era nella pienezza dei suoi mezzi di colore e di luce, e cioè nel grande quadro raffigurante la *Madonna in gloria e i Santi Luca e Placido,* nel Convento di San Luca, a Fabriano

(fig. 413). Ivi la Vergine, andreesca, stacca con evidenza corporea dal fondo acceso, e la ricchezza cromatica delle opere fiorentine torna ad apparire nel manto verdazzurro, nella veste rosso oro di Maria, nel bianco prezioso della sciarpa, in cui si mesce tutta una gamma di grigi. Il manto che fa nicchia alla Vergine nel suo strascicato ricader lungo l'omero, la posa musicale della fi-

Fig. 409 — Fabriano, Chiesa del Brefotrofio.
Andrea Boscoli: Particolare delle pitture nella volta, la *Trinità* e la *Vergine*.
(Per cortesia del Dr. Ceccato).

gura, la piccola testa come fiore piegato dal peso del manto, vestono questa immagine di una grazia aristocratica e bizzarra di fiore raro. San Luca, a contrasto, è potente, massiccio, secentesco. Il suo compatto volume, il solido colore, le guance sanguigne, fanno pensare ai turgidi frutti umani del fiammingo Jordaens. La forte struttura delle mani impastate di creta e di sole par riassuma la pienezza di vita della figura modellata con plastica sommarietà, con vigore quasi brutale. Più delicati appaiono, a riscontro di questo tipo di rude forza, viso e mani del giovinetto San Placido nel loro patetico pallore, in contrasto con la colora-

zione gagliarda del San Luca dai capelli ramigni e la vibrante veste glauca sotto il marrone dorato del manto.

Le ali vermiglie del Rosso fiorentino s'appuntano agli omeri degli angioletti spiritosi, con tondi occhi e chiome spumeggianti. L'armonia cromatica, violenta nel San Luca, ha morbidezze sensuali nella Vergine, modellata in pasta di colore tenera, non solo nelle vesti, ma anche nelle carni tocche appena di rosa.

Fig. 410 — Fabriano, Chiesa del Brefotrofio.
Andrea Boscoli: *L'Incoronazione della Vergine.*
(Per cortesia del Dr. Ceccato).

Nell'*Annunciazione* (fig. 414), altro grande quadro del convento di San Luca, il Boscoli si presenta ancora in tutta l'espansione della sua acuta sensibilità pittorica, specialmente nella figura dell'angelo, sorpresa da uno scatto di luce, e in tutto il fervore della sua spiritosa fantasia, come può vedersi nel gruppo spumeggiante e bizzarro dei due cherubi tra ombra e sole, in un angolo a destra, che par stralciato da qualche tela del Settecento francese. In una penombra calda, addolcita dal riflesso dell'alone, si ritrae la Vergine, gran dama in atteggiamento perplesso di vecchia tradizione fiorentina. Il suo manto è orlato d'oro; e la

ricchezza cromatica, lo spessor vellutato delle stoffe, fanno pensare a qualche affinità con l'arte di Orazio Gentileschi. Caratteristico del Boscoli è il tipo della Vergine, il suo viso un po' mongolico, tutto irregolarità e vibrazione nei lineamenti piccini.

L'angelo è il protagonista del quadro. La luce, che d'improvviso l'investe, lo fa primeggiare sulla Vergine velata dall'ombra. Mediante la luce, il pittore ha voluto dargli la rapidità dell'ap-

Fig. 411 — Fabriano, Chiesa del Brefotrofio. Andrea Boscoli: *L'Assunta*.
(Per cortesia del Dr. Ceccato).

parizione, la vibrazione del raggio che traversa l'ombra. Tutto di lui vibra: i lineamenti acuiti da entusiasmo, l'occhio dilatato, la mano impastata di sole, i gigli scattanti, la spuma fulva delle chiome, le penne tese. La veste sacerdotale, dorata, greve, accentua col suo peso la bellezza febbrile dell'angelo. Le ali, di una forma fantastica e irreale, sembran tratte dal regno delle piante ornamentali, con lo slancio dell'agave e del cactus; e tutta la figura, nel suo splendore bizzarro, ancora una volta fa pensare ai fiori di serra del napoletano Cavallino. Brano squisito di natura morta è il libro d'oro della Vergine, sopra un fazzoletto bianco adorno di trine, di cui la luce fissa la preziosa corposità.

Qualche somiglianza con il San Luca della pala di Fabriano si ritrova nel *Sant'Andrea* della pala dipinta dal Boscoli per il Duomo di Macerata (fig. 415), con la Vergine e il figlio in gloria sulle nubi, e i Santi Andrea e Sebastiano sulla terra. La poderosa figura dell'Apostolo è sentita come massa d'ombra e luce, in modo chiaramente secentesco. Si contrappone, in ombra abbagliata, come roccia raggiunta sulla vetta dal sole, alla figura di San Sebastiano percossa in pieno da luce. E ancora una volta, davanti

Fig. 412 – Fabriano, Chiesa del Brefotrofio. Andrea Boscoli: *Maria elargitrice di Grazie.*
(Per cortesia del Dr. Ceccato).

a questa forma di così alto valore pittorico, il nostro pensiero si volge al Seicento napoletano, non al Seicento del raffinato Cavallino, ma a quello spavaldo dello Spagnoletto e del migliore Luca Giordano. Anche l'impasto di colore ha succosità secentesche là dove la luce lo raggiunge, nella chioma, nella barba, nella mano cretacea. Il libro e il pesce dorato segnano un argine luminoso all'ampiezza della forma invadente, oscura, mentre par che il sole consumi l'abbagliata figura di San Sebastiano. Due note di colore si oppongono in violento contrasto nel manto del Martire, ribelle alla stretta della mano come se la tesa energia espressa dallo scoccar della luce si propaghi attorno; ma riappare la vellutata morbidezza e la tenera armonia cromatica della Madonna di Fabriano nel corsetto della Vergine andreesca.

Fig. 413 — Fabriano, Convento di S. Luca.
Andrea Boscoli: *Apparizione della Madonna ai Santi Luca e Placido.*
(Per cortesia della R. Sovrintendenza all'Arte nelle Marche).

La composizione è attuata sopra uno schema di verticali, con simmetria alquanto meccanica, che fa pensare a un influsso, poco spiegabile davvero su una tempra d'artista aperta a orizzonti tanto più vasti, delle composizioni verticalistiche di Andrea Lilli nelle Marche; ma il Boscoli, che mantiene al tipo della Vergine l'aristocratica impronta fiorentina, raggiunge un effetto d'insieme più serrato e vitale, restringendo il numero delle figure, e dando con i raggi dell'aureola celeste la battuta iniziale al ritmo scattante della composizione. Come egli senta il valor costruttivo della luce può vedersi anche dal volume cubistico del lembo di stoffa stretto nelle mani di San Sebastiano.

Più mostra indebolita la fibra di Andrea Boscoli la *Natività* del 1600 nel Museo Civico di Fabriano (fig. 416), per il dissolvente influsso del manierismo baroccesco nelle Marche. Le ombre accresciute, che assorbono le figure lontane, rendono anche più evidente il confuso organismo della composizione, dove appare nella rotondetta Vergine la serietà dei tipi di Santi di Tito, resa campagnola, e, nell'ironico San Francesco, qualcosa del baroccismo interpretato dal Cigoli. Si rivedon le antiche sfaccettature nel pensoso e tarchiato San Giuseppe, il cui berretto vermiglio, sul manto arancione, stride, come il rosso squillante del panno su cui è steso il Bambino, con la tonalità grigiastra del quadro. Lo squilibrio cromatico, accresciuto dalla cattiva conservazione del quadro, si accompagna a goffaggini che rendono irriconoscibile l'elegante pittore della *Natività di Maria* a Pitti; basti veder quel cestone di vimini su cui s'inarca come bruco roseo il nudo Gesù, o gli angioli cartacei che scalciano in alto attorno all'occhio di luce aperto tra le nubi dalla colomba, logoro motivo del manierismo cinquecentesco. Solo particolare notevole per sensibilità pittorica e scioltezza di modellato è la sfaldata figura di San Francesco, con la freschezza del roseo volto e le ombre trasparenti, come strappate sulla tonaca dall'aria frizzante, limpida.

La tesa rigidezza delle figure nel quadro di Macerata si ritrova nello *Sposalizio* di Sant'Elpidio a Mare (fig. 417), dove

Fig. 414 — Fabriano, Monastero di S. Luca. Andrea Boscoli: *L'Annunciazione*.
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

Fig. 415 — Macerata, Duomo. Andrea Boscoli: Pala d'altare.
(Per cortesia della R. Sovrintendenza all'Arte nelle Marche).

Fig. 416 — Fabriano, Museo Civico. Andrea Boscoli: *Natività*.
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

la Vergine, affusata, con mani sottili, fogliacee, rievoca in qualche modo i canoni parmigianineschi di eleganza formale. Anche qui la composizione è dominata dal principio verticalistico, e

Fig. 417 — Sant'Elpidio a mare, Chiesa della Misericordia.
Andrea Boscoli: *Sposalizio della Vergine*
(Fot. R. Sovrintendenza di Ancona).

lo scoccar delle luci è il *deus ex machina* dell'effetto drammatico, come già nella fiorentina *Visitazione*. Ma, nonostante il tentativo di stilistiche eleganze nella figura di Maria, il gusto provinciale, o forse la serietà di lavoro diminuita in un agone artistico più angusto, infonde un involontario sapore ciarlatanesco

al dramma tutto mosse caricate e luci squillanti. Anche il colore ha preso qualcosa di sgradevole nella sua arida cretosità; e il mal gusto si è fatto strada negli ornati a stampa delle ma-

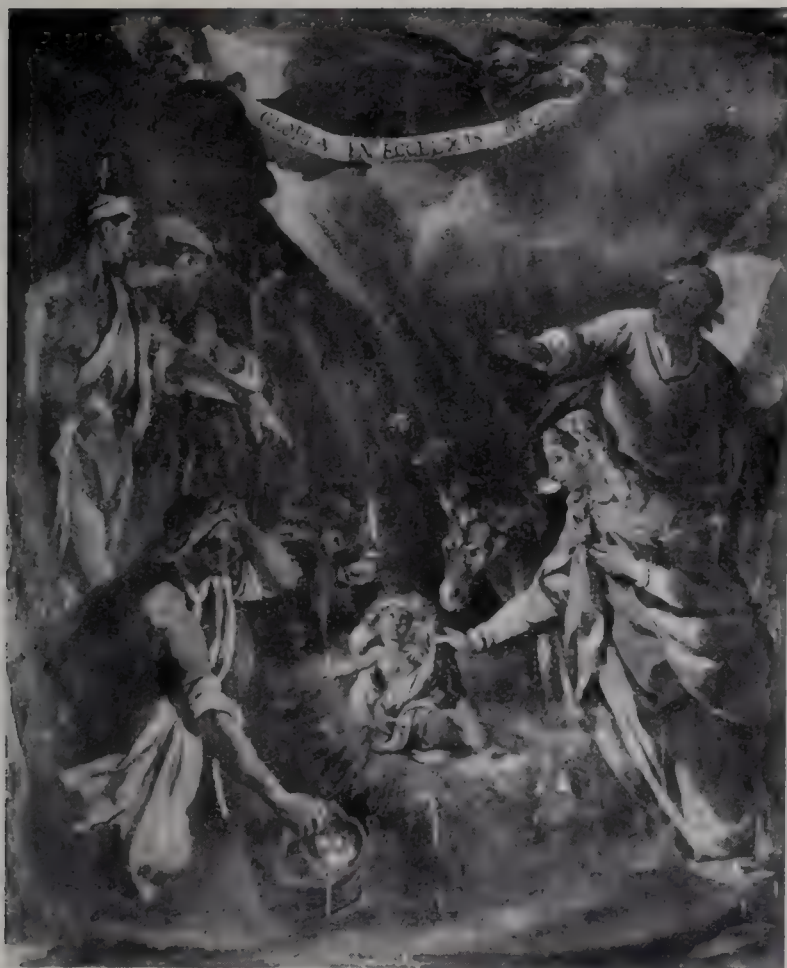



Fig. 418 — Sant'Elpidio a mare, Chiesa della Misericordia.
Andrea Boscoli: *La Natività*.
(Per cortesia della Soprintendenza all'Arte nelle Marche).

niche di Maria. Le ombre accresciute nuocciono anch'esse al quadro, che porta la firma e la data del 1603.

Ma ancora discende, lungo la scala rapidamente salita, Andrea Boscoli nel comporre l'arruffata *Natività* di Sant'Elpidio a Mare (fig. 418), che sembra dipinta per burla o per dispetto,

non senza qualche tratto spiritoso di luminismo caricaturale. Le stoffe, impastate nel fango, han pieghe cincischiate; e il modellato è sciatto, buttato giù con rapidità dispettosa. L'arguzia toscana spunta tuttavia nella figura del contadino che porge le uova; e una traccia dell'antico brio pittorico del Boscoli si rifugia nei due angioletti che occhieggiano di qua e di là dal razzo di luce. Ma il mezzo fondamentale alla maniera dello scolaro di Santi di Tito, la luce, è usato in modo sempre più meccanico, come filo che susciti l'automatica tensione dei corpi.

Che il manierismo marchigiano abbia avuto un influsso, certo mortifero, sull'arte del Boscoli, è dimostrato anche dalla *Circoncisione* nel Duomo di Fermo (fig. 419), tutta guide verticali come una pittura del Lilli, profili secchi, atteggiamenti meccanici. Il colore è anche qui impastato con la mota, terroso e arido, come nella *Natività* di Sant'Elpidio. A una cifra è ridotto lo schema formale della figura di parata a sinistra, non priva però di fibra toscana nella sua nervosa agilità e secchezza e nel capriccio dell'acconciatura. Un'ultima scintilla di vita artistica fiorentina s'accende nella figuretta del bimbo seduto in primo piano, dove il tipo baroccesco si anima d'agilità pontormesca. Ma anch'essa, come la stillante sericità preziosa del mantello del cagnetto a' suoi piedi, segna un regresso nella vita artistica del pittore presago di movimenti d'arte nuovi.

Il ciclo artistico del Boscoli, che nella *Natività* Pitti aveva sentito il colore e la luce come i più spiritosi impressionisti fiorentini del Seicento, anticipando la sensibilità pittorica di Giovanni da San Giovanni, si chiude con lo sfacelo nelle composizioni trite e neglette dell'ultimo periodo marchigiano. Il colore s'infanga; e la luce che aveva spezzato a singulti i piani della forma nel quadro di *San Francesco* a Pisa, s'avvilisce tra il ciarpame delle farse villerecce di Sant'Elpidio a Mare e di Fermo.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Fabriano, Monastero di San Luca: *Annunciazione.*

— — *Madonna col Bambino, San Luca e San Placido.*

— Pinacoteca Civica: *San Francesco genuflesso dinnanzi alla Sacra Famiglia.*

Fig. 419 — Fermo, Duomo. Andrea Boscoli: *La Circoncisione.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte, Ancona).

Fabriano, Chiesa del Brefotrofio, detta Madonna del Buon Gesù: Decorazione della volta e di una parete con l'*Annunciazione.*

Firenze, Uffizi: *Autoritratto.*

— Pitti: *La Nascita della Vergine.*

— Sant'Ambrogio, Sagrestia: *La Visitazione.*

— SS. Annunziata, Cappella dei Macigni: Due piccole tavole (Baldinucci).

— San Giovanni dei Padri Gesuiti: *Il Martirio di S..n Giacomo Apostolo* (Baldinucci).

— Santa Maria Novella, Chiostro nuovo: *Una storia di S. Giacinto* (Baldinucci).

Fermo, Duomo, Cappella del Sacramento: *Circoncisione.*

Macerata, Duomo: *La Vergine con il Bambino e i Santi Andrea e Sebastiano.*

San Ginesio, San Francesco: *L'Assunta.*

Rimini, Chiesa dei Teresiani: *La Predica del Battista* (Lanzi).

Sant'Elpidio a Mare, Chiesa della Misericordia: *Sposalizio della Vergine; Natività* (entrambi firmati).

AURELIO LOMI.

1556, 29 febbraio — Vien battezzato in Pisa Aurelio, figlio di un Giovan Battista Lomi, orefice fiorentino (Tanfani-Centofanti).

Secondo il Baldinucci, fu scolaro del Cigoli, ma il Da Morrona suppone invece che si esercitasse alla scuola del Bronzino.

1588 — Aurelio Lomi dipinge un'*Adorazione dei Pastori* per il Duomo di Pisa. Dello stesso anno è un affresco nel Camposanto, rappresentante parte di una *Storia del re Assuero* (Tanfani Centofanti).

1592 — Jacopo Ligozzi e lo Stradano stimano un quadro con l'*Adorazione de' Magi*, dipinto dal Lomi per il Duomo di Pisa. Di quest'epoca sono anche una tavola per l'oratorio di San Ranieri, e una per la sala del Consiglio dei Cavalieri (Tanfani Centofanti).

1594 — Data del quadro con la *Circoncisione*, dipinto dal Lomi per il Duomo di Pisa, e di una tavola per San Leonardo in Praticello (Tanfani Centofanti).

1595 — Data di un *San Girolamo*, dipinto per la cappella dell'Arcivescovo Dal Pozzo nel Camposanto di Pisa (Da Morrona).

1596 — Data della pala nella chiesa di San Matteo in Pisa (Da Morrona).

1597, maggio — Aurelio Lomi lascia Pisa per recarsi a Genova (Tanfani Centofanti).

1604 — Secondo il Da Morrona, il Lomi sarebbe in quest'anno già ritornato a Pisa, dove avrebbe dipinto la pala con l'*Adorazione de' Magi* in San Frediano.

1605 — Aurelio Lomi dipinge per il Duomo di Pisa quattro quadri con figure di Virtù (Tanfani Centofanti). Il loro posto venne poi occupato dai quattro quadri con figure di Santi di Andrea del Sarto (Papini).

1618 — Data di due tavole per il Duomo di Pisa (TANFANI CENTOFANTI).

1619, 7 marzo — I Priori eleggono cittadino pisano Aurelio Lomi, che ne fa istanza dichiarando d'essere nato a Pisa, d'avervi abitato molti anni, e di avervi fatto « molte e molte opere così nel duomo come in altre chiese principali della città » (TANFANI CENTOFANTI).

1620 — Aurelio Lomi dipinge per la chiesa di San Michele in Borgo una pala rappresentante *San Michele eremita* (TANFANI CENTOFANTI).

1622 — Muore in Pisa Aurelio Lomi, in età di 66 anni (DA MORRONA).[1]

* * *

L'*Adorazione de' Pastori*, dipinta nel 1588 per il Duomo di Pisa, è composta dal Lomi con gusto manieristico. L'affollamento delle figure, monotono e freddo, si riduce a una cifra come il colore smorto, di un rosa uniforme. In alto, l'Eterno, tra gli angioli che lo circondano, di poco stacca per luce dalla scena del *Presepe*: il motivo luministico non poteva aver presa su questo sparpagliato compositore.

Di poco muta la sua maniera nell'*Epifania* dello stesso Duomo, stimata durante il 1592 da Jacopo Ligozzi e dallo Stradano, altra composizione affollata, festaiola, tutta panni gialli, azzurri, rossi, tutta cangiantismi e movimenti contorti. Soltanto la Madonna e il Bambino, nel mezzo, non prendon parte a questa specie di danza campagnola accennata da atteggiamenti e svolazzi di stoffe policrome; anzi, per l'irrigidimento di linea e di forma, sembrano indicare un influsso del Bronzino.

Il valore coloristico della composizione è scarso, nonostante la finezza di qualche nota, ad esempio dei gialli d'avorio con ombre rosa; le tinte sono aride e faticose; secche le ombre.

---

[1] Bibliografia su Aurelio Lomi: BALDINUCCI F., *Notizie dei Professori di Disegno*, Firenze, 1864; SOPRANI R., *Vite dei pittori genovesi*, con note di G. RATTI, Genova, 1768; DA MORRONA A., *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno, 1798; TANFANI CENTOFANTI L., *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, 1898; PAPINI R., *Pisa* (*Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*), Roma, 1912.

Composizione simile a queste è l'*Epifania* del Lomi in Santo Spirito a Firenze (fig. 420), grande pala d'altare di stampo manieristico. L'ambiente, che non ha significato spaziale, ma ornamentale, il movimento complicato delle linee e dei piani, sempre di carattere piuttosto ornamentale che drammatico, fanno anche qui pensare a una dipendenza dalla tradizione del Parmigianino. Il chiaroscuro è più forte che nei quadri di Pisa, con ombre oscure; il colore ha qualche nota distinta in mezzo al chiaroscuro. Gli atteggiamenti delle figure lunghe, tornite, rivelano una speciale ricerca di grazia correggesca.

Rapporti col Parmigianino si scorgono anche nella predella, con la *Natività*, un *Santo*, la *Presentazione di Gesù al tempio*, ove, per la riduzione di proporzioni, il colore è più vivace e attivo e il chiaroscuro meno intenso.

Nel 1595, dipingendo, in una tonalità rosseggiante, ramigna, il *San Girolamo* del Camposanto pisano, Aurelio Lomi infonde alla composizione un certo senso costruttivo, che mancava alle altre del Duomo. La figura del Santo, lunga, affusata, studiosa di eleganze, non sembra estranea alla tradizione del Parmigianino.

Il pittore s'indugia in particolari descrittivi, tanto nel fondo di bosco, quanto negli oggetti che popolano la cella del Santo: libri, una clessidra, il calamaio, gli occhiali, un coltellino. Due angiolini in alto tengono fiori. E in mezzo a tante cose si dimentica totalmente il Santo.

Il *San Girolamo* del cimitero pisano mostra attinenze con la tradizione del Parmigianino; il *Martirio di Santa Caterina*, nella chiesa omonima di quella città, ha rapporti, sebbene indiretti, con la tradizione del Correggio, per la composizione tumultuosa e l'instancabile fluttuar d'ombre e lumi. Tra l'agitarsi delle brevi ombre e delle brevi luci, affioran colori rossastri e azzurrognoli, come chiarori di fiamma. Manca, alla scena affollata e mossa, ogni senso di profondità, così da richiamare le parole del Baldinucci: « nè si guardò dal disporre i suoi accesi colori con carico tanto eguale ne' vicini, e ne' lontani, che le sue figure, che cia-

scheduna da sè potea bella apparire, nella composizione dell'istoria poi poco ridusse ».

Troppe cose ingombrano la scena per il gusto di un Fiorentino. La dipendenza di Aurelio Lomi dal Cigoli, ammessa dal Baldinucci, non spiega certo l'esagerato, e pur monotono, affollamento della composizione. Tutto appare pretesto; e la ricerca di movimento non produce altro che un superficiale effetto decorativo. Santa Caterina sembra una bambola nella sua scatola.

La dipendenza del Lomi dal Correggio meglio si scorge nella tela di San Marco, proveniente al Museo Civico di Pisa dal soffitto della chiesa di San Silvestro, tra le opere migliori del Lomi, composta con semplicità e con forza. Sul fondo verde grigio, la veste giallo chiaro e il manto rosa s'avvivano di serica preziosità; e il chiaroscuro, molto forte, sfuma come nel Correggio ammorbidendo le larghe superfici di colore. Gli occhi del Santo fissano il libro, aperto sulle sue ginocchia, mentre la sua destra si tende a intinger la penna nel calamaio: tutta la forma accenna con certo garbo correggesco alla torsione michelangiolesca.

La figura di *San Matteo*, proveniente dalla stessa chiesa, è inferiore a quella di San Marco: la torsione dell'atteggiamento vi è più accentuata e più forzata. L'Apostolo, in veste viola e manto giallo, si volge verso l'angiolone macchinoso che gli porge il calamaio.

Poco tempo trascorse il Lomi a Genova, ove molte opere produsse, d'ineguale qualità; in complesso, deboli. La *Visitazione* della chiesa di San Siro richiama ai primitivi moduli manieristici del maestro pisano per le figure lunghe, affusate, inguantate dalle vesti e velate dall'ombra. Manca di ogni vivacità, sia pur della superficiale vivacità cercata nelle opere giovanili: il modellato delle forme è liscio; le pieghe si disegnano composte e parche; il colore non vibra.

Pitture assai mediocri, scarse di significato, sono anche l'*Annunciazione* nella chiesa della Maddalena e la *Resurrezione* in Santa Maria di Carignano, opera d'accademico smanioso di sfoggiar musculature alla michelangiolesca e sgangherato nei movimenti.

Nella *Visitazione* dell'Annunziata di Portoria (fig. 421), oscurata anche dal tempo, più che nelle altre opere del Lomi a Ge-

Fig. 420 — Firenze, Chiesa di S. Spirito. Aurelio Lomi: *Adorazione dei Magi.* (Fot. Brogi).

nova, si scorgon le tracce di un'educazione fiorentina. Il gruppo di Sant'Elisabetta e della Vergine, duramente modellato nel suo atteggiamento fiacco, senza vita, ha per sfondo l'edificio

scuro della casa di Elisabetta; due Santi, in ginocchio, fiancheggiano la scala che ad essa conduce; un giovinetto, a destra, accenna alla scena; a sinistra San Giuseppe, una servente con cesto in capo, e un ragazzo, inoltrano da una strada fiancheggiata di edifici; a una finestra della casa di Santa Elisabetta s'affaccia una donna curiosa. Con tutti questi particolari, il pittore ha cercato infondere alla scena un senso realistico, che vien subito spento dal rigido schema di verticali e dall'aspetto di comparse proprio delle figure. Solo il profilo di San Domenico, caldo di tono, precisato con insolita forza, trae fervore estatico dalla luce; il Santo vescovo, a riscontro, modellato con larghezza, s'irrigidisce in atona fissità. Tirate col filo a piombo son le figure al limitare della via, tra cui notevole la portatrice di cesto per certa eleganza di linea e per note di colore chiaro e prezioso. Più che la derivazione dal Cigoli, può vedersi, in queste immagini, come nel ragazzo a destra che indica la scena, e in tutta la composizione a guide verticali, l'influsso di Santi di Tito. La dipendenza dal Cigoli appar chiara invece, e proprio per eccezione nell'arte del Lomi, nella figura di Sant'Antonio, anche per il colore viscido e bruno.

Grossolano è il panneggio, specialmente nell'immagine di Sant'Anna, mentre non manca di certo brio macchiettistico la canefora. Il passo elastico di questa figura, il fervido volto del Santo monaco, il rapido affacciarsi della donna curiosa, sono i soli indizi di vita nel quadro del monotono pittore, che anche ai brani di natura morta, la tiara, il pastorale, il giglio, così sentiti dai tardi Cinquecentisti toscani, infonde la sua anima sonnolenta. Il giglio, appiattito al suolo, sembra morto di noia, e il pastorale è una semplice espressione calligrafica.

Affinità con i modi di Santi di Tito possono scorgersi anche nelle tornite e forbite figure del gruppo attorno a San Biagio. nel quadro con il *Martirio del Santo*, a Santa Maria di Castello in Genova (fig. 422), pittura pretensiosa e uggiosamente rifinita, le cui rigide quinte di scena rammentano le opere più meccaniche di Santi di Tito e del Passignano. Composto sopra uno schema di

Fig. 421 — Genova, Chiesa dell'Annunziata di Portoria.
Aurelio Lomi: *La Visitazione.*
(Fot. Ufficio Municipale d'Arte, Genova).

convenzionale simmetria il gruppo d'angioli é Santi attorno all'antica immagine della Madonna, il maestro pisano dispone, nella metà inferiore del quadro, sopra un fondo liscio e spento di mare e di cielo, i due gruppi: del martire con gli aguzzini e del comandante con le guardie. Nel primo tenta un gioco costruttivo di piani intersecantisi, che però subito perde valore per il correggesco arco dell'aguzzino al centro e per la contrapposta quinta di armigeri addossati l'un l'altro in un piano superficiale abbellito di calligrafici ghirigori, di svolazzi, di berrettoni carnevaleschi. L'inabilità compositiva di Aurelio Lomi, che della riforma fiorentina ha colto soltanto dati esteriori, si scorge subito in questo fallimento di un tentativo di costruzione poliedrica, appena iniziato per ricadere nella cifra di un fiacco manierismo. Gli atteggiamenti idioti di tutte quelle mani di soldati che s'affaticano a parafrasare l'avvenimento, l'assoluta incapacità di esprimere il moto negli aguzzini che applicano lo strigile sul corpo del martire come un ferro sopra un panno da stiro, il monotono chiaroscuro sfumato sui corpi gelatinosi degli angioletti, danno un'idea ben chiara del fiacco convenzionalismo artistico di Aurelio. Qualche nota di colore, quale la veste marrone oro di un manigoldo, il rosso del giaco e del berretto di un aguzzino, rialza appena il valore, ben poco notevole, del quadro. L'intonazione torna qui ad essere chiara, fredda, con un mutar di luci fioche, da cui il gruppo di San Biagio trae qualche serica preziosità di superfici.

Alle prese con un tema complesso e pauroso come il *Giudizio finale*, Aurelio Lomi, nella chiesa del Carmine, rimane annientato. Nonostante la valanga delle figure sbalestrate e ruinanti, l'effetto di movimento è nullo. In compenso, il pittore ricorre ai suoi fronzoli manieristici, a panneggi arricciolati, a figure di parata, come gli arcangeli. Tutto è in superfice in questa composizione irta, inorganica. La tonalità lividetta e qualche figura tornita e cerea sembrano indicare uno sporadico influsso del Cambiaso.

La migliore opera del Lomi a Genova è forse il gran quadro

Fig. 422 — Genova, S. Maria di Castello. Aurelio Lomi: *Martirio di S. Biagio.*
(Fot. Alinari).

del *Miracolo di Sant'Antonio che riattacca il piede a un giovane ferito,* in una cappella della chiesa di San Siro, complesso di struttura, con figure sbalzate in luce dal fondo cupo, e con una notevole forza coloristica nella veste marrone oro dell'uomo ferito e nella compatta veste grigia del Santo, a pieghe sfaccettate, ampie, costrutte, in cui si sente, come in tutta l'architettura della scena, l'influsso del tardo Cinquecento fiorentino. Forte, caratteristica, è la testa del Santo; fiorita di colore, invece, secondo il cromatismo del Lomi nel periodo pisano, la giovane donna a destra, la cui sagoma ricorda alquanto il Cigoli. La tradizione manieristica genovese si riflette nell'altra donna in pianto, di colore illividito e sfumato.

Figura tra le meno significative del tardo Cinquecento toscano, Aurelio Lomi manca di coerenza stilistica. La sua opera, nel complesso stanca e superficiale, solo per eccezione si mette all'unisono con il movimento di ricerca che caratterizza l'ultimo periodo del Cinquecento toscano. Di preferenza, il suo spirito fatuo risale ai vecchi e logori schemi manieristici. Solo in qualche nota di colore prezioso, nelle seriche e fredde luci che illuminano i suoi gialli, i suoi rosa, i suoi bianchi, ammorbiditi talvolta da uno sfumato di tradizione correggesca, trova una timida espressione personale Aurelio Lomi, fratello e primo maestro di quel raffinato e brillante signore del colorismo secentesco che fu Orazio Gentileschi in Toscana. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Bologna, San Paolo: *La Purificazione della Vergine* (MASINI).

Chianti (presso Pisa), Parrocchiale: *La Vergine in gloria.*

— — *Il Presepe.*

Firenze, SS. Annunziata, Cappella Pucci: *San Sebastiano dinanzi al tiranno* (Il quadro è ricordato dal BALDINUCCI, ma ora non si trova più in loco).

— Carmine: *La Visitazione.*

— Santo Spirito, Cappella Ridolfi: *L'Adorazione de' Magi.*

Genova, Sant'Agostino: *La lapidazione di Santo Stefano.*

— Sant'Annunziata di Portoria: *La Visitazione.*

— Sant'Annunziata del Vastato: *San Bonaventura risana un fanciullo.*

— San Francesco: *Sant'Antonio da Padova.*

— — Cappella Grimaldi: Alcuni dipinti a olio (SOPRANI).

— Oratorio di San Giacomo della Marina: *San Giacomo apostolo* (SOPRANI).

— — *Gli Zebedei presentati a Gesù.*

— Santa Maria Assunta di Carignano. *La Risurrezione.*

Genova, Santa Maria Assunta di Carignano: *Il Giudizio finale.*
— Santa Maria del Carmine: *Il Martirio di San Biagio.*
— — *L'Assunzione della Vergine.*
— — *San Domenico* (SOPRANI).
— — *Giudizio universale.*
— Santa Maria Maddalena: *L'Annunciazione.*
— Santa Maria della Passione: *Sant'Agostino adora il Cristo morto.*
— — *Il ritrovamento della Croce* (SOPRANI).
— Santa Maria di Castello: *Martirio di San Biagio.*
— — *San Giacinto veste gli abiti di San Domenico.*
— San Siro: *Sant'Eraclio move al Calvario.*
— — *Sant'Antonio da Padova risana un infermo.*
— — *La Visitazione.*
Pisa, Campo Santo, Cappella dell'Arcivescovo Dal Pozzo: *San Girolamo.*
— Battistero: *Le nozze di Cana.*
— — *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe* (DA MORRONA).
— Duomo: *L'Adorazione de' Pastori.*
— — *L'Adorazione de' Magi.*
— — *La Circoncisione.*
— — *Cristo risana il cieco nato.*
— — *Il miracolo della moltiplicazione dei pani.*
— Sant'Andrea: *Sacra Famiglia* (DA MORRONA).
— Chiesa del Carmine: *Santa Lucia ed altri Santi* (DA MORRONA).
— Santa Caterina: *Il Martirio della Santa* (BALDINUCCI).
— Cappella dei Cavalieri: *Sacra Famiglia e Santi.*
— San Frediano: *L'Adorazione de' Magi* (BALDINUCCI).
— San Matteo Lung'Arno: *L'Ascensione e i Santi Matteo, Bartolomeo, Benedetto e Antonio* (TANFANI CENTOFANTI).
— San Michele di Borgo: *Il beato Michele eremita* (BALDINUCCI).
— San Ranieri: *San Torpè* (DA MORRONA).
— Museo Civico: *Figure di Santi* (proveniente dal soffitto di S. Silvestro).
Roma, Chiesa Nuova: *L'Assunzione della Vergine.*

SCIPIONE PULZONE DA GAETA.

1550 — Data supposta e probabile della nascita, che lo ZANI arbitrariamente trasporta al 1562, non tenendo conto di opere che sono sicuramente del maestro, come il ritratto giovanile di lui, rappresentante il *Cardinal Ricci*, nella Galleria Nazionale a Palazzo Corsini in Roma, opera del 1569.

1569 — Era già in Roma, ove segnò con questa data il ritratto suddetto. Era stato per istudio con Jacopino del Conte.

1571 — Data del ritratto del *Card. Crivelli* nella chiesa d'Aracoeli.

1574 — Dipinse per i Colonnesi una *Santa Maria Maddalena* per San Giovanni in Laterano e un *Martino V ginocchioni* (GIGLIOTTI, dall'Arch. Colonna, II, C. D. 18).

1578 — Data del ritratto firmato di *vecchio* nel Museo Condé a Chantilly.

1578 — È console nell'Università dei pittori di Roma o Accademia di S. Luca (BERTOLOTTI).

1579, 12 aprile — È iscritto alla confraternita dei Virtuosi al Pantheon (ORBAAN).

1581 — Ritrae la *Famiglia Colonna*, e appone alla tela questa data.

1581 — Dipinge per Marcantonio Colonna *Cristo sulla via del Calvario* (GIGLIOTTI, dall'Archivio Colonna).

1581 — Dipinge una *Madonna con Santi e un fanciullo*, figliuolo del Marchese Riario (BORGHINI).

1582, 11 febbraio — Eletto reggente dei « Virtuosi » del Pantheon (ORBAAN).

1582, 9 settembre — Si scusa di non poter essere presente alla congregazione dei « Virtuosi », dovendo « trasferirsi a Gaeta sua Patria » (ORBAAN).

1583 — L'ambasciatore di Spagna fa il nome di Scipione Pulzone fra gli artisti da prescegliere per Filippo II a dipingere l'Escuriale: « Granvella (*il Cardinale*) loda il disegno di Gi-

ronimo Muciano, il colore di Marcelo, e i ritratti di Scipione da Gaeta » (BABELON).

1584 — Dipinge a Firenze il ritratto di *Ferdinando de' Medici* ancora cardinale (TOMMASETTI).

1584 — Dipinge il ritratto di *Marcantonio Colonna* (TOMMASETTI).

1584 — Si reca a Napoli (TOMMASETTI).

1584 — Ritratto nella Pinacoteca di Monaco.

1585 — L'*Assunta* in San Silvestro al Quirinale.

1586 — Ritratto di *Cardinale* nel Fogg Museum a Cambridge.

1587 — *Annunciazione* del Museo Nazionale di Napoli.

1587 — Dipinge a Firenze il ritratto di *Ferdinando de' Medici* che, deposta la porpora cardinalizia, era fatto Granduca (BAGLIONE).

1594 — Data del ritratto, datato e firmato, di *Lucrezia Cenci*.

1597 — Data verosimile del ritratto dei *Figli di Paolo Giordano Orsini*.

1597 — Data approssimativa della sua morte. [1]

* * *

I primitivi ritratti del pittore sono quello del *Cardinale Ricci* nella Galleria Nazionale a Palazzo Corsini in Roma (fig. 423) e l'altro del Cardinal *Savelli* nella quadreria dei Lincei, crudi nel segno, freddi nel colore, con una minuzia estrema nel rendere

---

[1] Bibliografia su Scipione Pulzone da Gaeta: RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo*, 1584; GIO. BAGLIONE, *Le Vite dei Pittori, Scultori e Architetti del Pontificato di Gregorio XIII dal 1572 infino ai tempi di papa Urbano VIII del 1642*, Roma, 1642; MANCINI, *Codice Barbato* 4315, in *Archivio Vaticano*; G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, ed. 1844, vol. II, p. 375; P. A. ORLANDI, *Abeccedario pittorico*, Bologna, 1704; BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga*, Modena, 1885; ID., *Artisti bolognesi, ferraresi e alcuni altri del già Stato Pontificio*, Bologna, 1885; J. A. F. ORBAAN, *Virtuosi al Pantheon*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1914; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom u. Florenz*, Berlin, 1920; L. MARIOTTI, *Cenni su Scipione Pulzone da Gaeta*, in *L'Arte*, 1924; TOMMASETTI, *Il Pittore Scipione Pulzone, detto il Gaetano, e il ritratto di Marcantonio Colonna*, Roma, 1928; L. GIGLIOTTI, *Scipione Pulzone da Gaeta*. (Tesi diligente e meditata di laurea, monografia ms. 1930, Roma. Vi è una lettera inedita del Pulzone tratta dall'Arch. Colonna, una del 16 agosto 1574, diretta a Marcantonio Colonna, che permise alla scrittrice la identificazione sicura dei due quadri, ancora esistenti nel coro di San Giovanni Laterano; vi è pure riprodotta una lettera del Villa (1581), agente di casa Colonna a Marcantonio, circa « il quadro di Nostro Signore con la croce al collo » con le turbe e dietro la Madonna con le Marie, inviato in Sicilia a Marcantonio stesso).

miniaturisticamente i fili della barba e dei capelli. Agli insegnamenti di Jacopino del Conte par s'aggiungan gli esempi di qualche maestro fiammingo nello studio del particolare, del raso rosso

Fig. 423 — Roma, Galleria Nazionale, già Corsini.
Pulzone: *Ritratto del Cardinal Ricci.*
(Fot. Alinari).

viola marezzato nelle mantelle cardinalizie, dei velluti e dei lini. Ma per l'analisi la forma perde la sua impostazione, la luce la sua vivezza, il colore la fusione.

In quella virtuosità, in quella meticolosità, non si vede tanto l'influsso di Jacopino del Conte, quanto nel doppio ritratto della Galleria Spada di *Cardinale con segretario* (fig. 424), in questo

Fig. 424 — Roma, Palazzo Spada. Pulzone: *Il Cardinale Fabrizio Spada.* (Fot. Anderson).

specialmente, di cui la luce costruisce fortemente la testa e le mani marmoree, staccando l'immagine dura, pedantesca, dalla cupa tenda verde del fondo. Il Cardinale non ha altrettanta

forza, anzi par vuoto, nella lisciatura del volto con barba rada e sorriso scimmiesco, nelle raffinate mani, nella virtuosa colorazione della mantella, delle stoffe, dei merletti.

Uno sviluppo del ritratto del *Cardinal Ricci* è l'altro di *Cardinale* nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 425): il volto è più girato di tre quarti; il modellato, più sensitivo, più penetrante, più vivo. L'esempio di Jacopino è ancora negli occhi del pittore, ma, mentre nel primo ritratto grossi sono i segni, larghi e piatti i piani, in questo più mobile è il fine contorno dei lineamenti, più complesso, sfaccettato e forte il rilievo, più serio il gioco delle luci. Il taglio del ritratto è migliore; e l'espressione dello sguardo indagatore non è privo di acutezza psicologica.

A questo tempo, probabilmente, appartiene un ritratto eccezionale del Pulzone, quello del cardinal *Granvella* (fig. 426) nel Museo di Besançon, evidentemente eseguito sotto l'impressione di altro di Tiziano. Un secondo ritratto, che può mettersi a riscontro con questo, è nel Museo di Cleveland, attribuito a scuola veneziana. Se non vi si riscontrassero le durezze consuete, nel segno delle rughe, nel taglio dei lineamenti, nella barba filiforme, non si potrebbe classificare quest'effigie tra le altre del Pulzone.

Anche il ritratto del Cavalier *Cesare Cavalcabò* (fig. 427), nella Galleria Nazionale già Corsini, richiama gli insegnamenti di Jacopino nella testa fortemente squadrata sul fondo grigio, nella figura spavalda, con sopracciglia aggrottate, fronte tormentata da rughe. Ed è il ritratto d'un benefattore, esposto probabilmente in un ospedale, e quindi di un burbero benefico. Egli mostra tra le dita della destra, rigide e tese, la medaglietta di un angiolo, mentre par debba esporre un ricordo di battaglia, di vittoria, di grandezza. Il fiamminghismo è nella veste trinciata di velluto, nella gorgiera e nel paramano di merletto, come nella crudezza del segno.

Nessun'opera del Pulzone ci richiama tanto Firenze, la corrente di Andrea del Sarto nella sua affluenza verso Michelangelo, e perciò, sia pure superficialmente, la scuola da cui era uscito Jacopino del Conte, quanto la *Sacra Famiglia* del Museo di Belle

Arti a Budapest (fig. 428), attribuita al Pontormo. Il torreggiar della figura di Maria, traverso i ricordi michelangioleschi, richiama

Fig. 425 — Londra, Galleria Nazionale. Pulzone: *Ritratto di Cardinale.* (Fot. Galleria Nazionale di Londra).

Andrea nel momento in cui dipingeva la *Madonna delle Arpie*; e i riflessi lucenti tra l'ombra sul volto di Sant'Elisabetta mo-

strano uno studio di mobilità pittorica che può spiegarsi anch'esso con l'influsso d'Andrea. Ma il modulo di Scipione si riconosce

Fig. 426 — Besançon, Museo. Pulzone: *Ritratto del Card. Granvella.* (Fot. Bulloz).

nelle tonde teste dei bimbi con lineamenti molli e chiome di seta filata, nelle superfici lustre e sottili, nello studio particolaristico

delle luci sulla barba di San Giuseppe, sui fiori che Gesù prende da San Giovannino.

Tale toscanità sembra svanire sotto un'atmosfera cristallina,

Fig. 427 — Roma, R. Galleria Nazionale, già Corsini.
Pulzone: *Ritratto di cavaliere.*
(Fot. Anderson).

in un maiolicato fiammingo, nella *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese (fig. 429), ove il Pulzone guarda a Raffaello nel dipinger la Madonna sotto veli vitrei, e i biondi bambini, Gio-

vannino adorante accarezzato da Gesù. Par di vedere, in questo quadro, un fiammingo italianizzato, tutto levigato e compatto, che ripeta nel volto rugoso della vecchia Sant'Anna, con battito minore, i lumi riflessi sul volto della stessa santa nel quadro precedente. In quel levigato, nonostante la ricerca di una armonia d'insieme, par che la dura materia non trovi coordinamento, corrispondenza: le costole, i cannelli delle pieghe, si rompono, corrono in senso diverso, si stendon come cordoni intorno all'ombra addentrata nei panni, senza che mai trovino fluidità e intreccio di linee.

Qualche anno dopo il pittore che, tutto dedito ai ritratti, poco s'applicava a composizioni sacre, vedendo a Roma, nella raccolta della Contessa Nobili Sforza di Santafiora, lo *Sposalizio di Santa Caterina* del Correggio, oggi nel Museo del Louvre, dovette sentire come la sua forma, al paragone della pittura correggesca, fosse di sasso, e si studiò, nel quadro dello stesso soggetto (fig. 430), d'intenerire i piani, di ammorbidire le carni, di giocare con ombre e penombre lievi e calde, di dar toni più sommessi al colore, d'infondere vita al panneggio, alla seta delle vesti, ai drappi frastagliati, mossi, sgorganti intorno al fanciullo divino.

Mentre il Pulzone passava nelle composizioni sacre dai richiami di forme toscane ad altri di Raffaello e del Correggio, nei ritratti pareva ispirarsi al Bronzino, al Porbus, a Sebastiano del Piombo, per tornar poi ad Alessandro Allori e al Porbus, cui fu paragonato dai contemporanei.

Un'ispirazione dal Bronzino mostra il *Ritratto di dama* nella Galleria Doria (fig. 431), che se nel volto e nell'affusolata mano sinistra è meno marmoreo di quel che sia il modello toscano, nel collaretto e nelle vesti, ne è più meccanico e materiale. La dama corrucciata, pensosa, elegante nelle belle mani, è collocata dentro una poltrona, come un simulacro di stucco, di stoffa e di merletti.

Nonostante la ricchezza delle vesti e degli ornamenti, entro le cappe di velluto, di seta ricamata, i membri della *Famiglia Colonna* (fig. 432) s'avvivano alquanto, le fanciulline in attesa delle ciliege che il padre severo sta per dispensare. Sebbene non

manchi d'acutezza psicologica la presentazione del nonno e del nipote grandicello con lo spadino al fianco, del padre, della ma-

Fig. 428 — Budapest, Museo Belle Arti. Pulzone: *La sacra Famiglia.* (Fot. Hanfstaengl).

dre, delle bambine Costanza, Faustina, Barbara, Vittoria, Isabella, e dell'ultimo erede, bambinone seduto sul tavolo, il tentativo del pittore di avvivare il ritratto in gruppo con un motivo

di genere, fallisce interamente appunto per quella rigidità cerimoniosa degli aspetti. La signora è lontana col pensiero dalla

Fig. 429 — Roma, Galleria Borghese. Pulzone: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

scena, forse mira al pittore che deve renderla in maestà; il padre di famiglia, arcigno, pieno d'alterigia, ha l'aria di dispensatore di castighi piuttosto che di ciliege; l'avo, che gli tiene una mano

sopra una spalla, stanco, con occhi come velati, vuol essere ricordato col figlio e col nipote; Giulio Cesare, boriosetto, tien la mano sull'elsa della spada. Le bimbe, fuor della piccina che si

Fig. 430 — Roma, Palazzo Doria. Pulzone: *Sposalizio di S. Caterina.* (Fot. Alinari).

solleva da terra, non sono attratte dalle ciliege: stanno in parata, con acconciature coperte di nastri e fiorellini, con grandi collaretti, vesti di raso e collane di gioielli; stanno non in attesa delle ciliege, ma nella posa voluta da Scipione Pulzone ritrattista. In ogni modo, si deve convenire che il pittore ha dimostrato

una grande abilità nel disporre come a corona intorno al tavolo la numerosa famiglia, ma che, nel tratteggiare i tipi del padre e dell'avo, ne riproduce disseccati i caratteri fisionomici, come quelli della matrona e di Faustina, stampa rimpicciolita, ridotta dei lineamenti materni. Il mutismo di tutta quella famiglia, in tutto quello sfarzo, in tutto quel contegno, sembra aggiunga durezza alla forma dura; perfino il bambinone seduto sul tavolo par intagliato nella scorza del legno. Sotto l'arcigno sguardo del padre, le bambine, che sembrano uscite dal convento, preparate a una processione, stanno zitte, una accanto all'altra, come pecorelle, mentre quel monello del loro fratellino in pompa magna le guarda superbo: le ciliege possono rimanere nel cesto, non portare il grido del rosso primaverile in quei toni soffocati di azzurro, di rosa, di verde e di giallo, nelle leggiere penombre.

Tre anni dopo, Scipione Pulzone, dipingendo *Marcantonio Colonna* (fig. 433), il trionfatore di Lepanto, impostò la figura in piedi col bastone di comando, sull'esempio di un ritratto di Tiziano, forse di *Filippo II*, come appare dal tendone d'un freddo azzurro e dalle sue pieghe lumeggiate a strisce, a zig-zag, a lampeggiamenti, mentre la figura del duce non lascia più scorgere l'esempio solenne, se non nell'impostazione e nella costruzione, per quanto irrigidita, specie dalla cura estrema di renderne i particolari, i contorni incisi, cesellati, di taglio acciaietto. I metodi fiamminghi sono seguiti nella bruna testa risoluta del guerriero, nel volto illividito fuor della bianca gorgiera, con strette labbra sottili e occhi d'uccello rapace, e in tutto il costume: l'armatura cesellata e lampeggiante, la cintura, l'elsa della spada, il guarnello a ricami. Si dice che il Pulzone, arrivato da Firenze a Roma, si recasse a Bracciano per ritrarre *Marcantonio Colonna*, ma che, essendo giunte in porto le galere imperiali, destinate a condurre in Ispagna il capitano richiamato da Filippo II, egli s'affrettasse, e lo ritraesse in meno di tre ore, con grande meraviglia di tutti, ai quali parve il dipinto un miracolo, « come veramente fu », aggiunse il pittore. Sarebbe stata cosa davvero inaspettata veder il Pulzone improvvisatore; ma certo egli non

fece se non fissare i tratti fisionomici del condottiero, che poi, nello studio, trasportò su altra tela, irrigidì incidendo ogni linea, con scrupolo, e infine compose entro un ambiente, staccandolo

Fig. 431 — Roma, Galleria Doria. Pulzone: *Incognita*. (Fot. Anderson).

dal fondo scuro, nella sua armatura dorata, nell'imperio di capitano. Dobbiamo, dunque, ritenere il ritratto di casa Colonna una delle repliche che il Pulzone fece per la sorella di Marcantonio, Donna Geronima, o per Donna Felice, vedova del condottiero morto durante il viaggio verso la Spagna. Una terza, infine, do-

veva restare a Roma in memoria del trionfatore. Se la fisionomia èra resa dal pittore tanto da far dire a certo Gallo, in una lettera alla vedova di Marcantonio: « ha fatto quelli due ritratti che in vederli bisogna piangere perchè par che sia vivo », la forma resta superficiale, vitrea, per quello sforzo di rendere quanto fa perdere di vista la totalità dell'effetto.

Fig. 432 — Roma, Galleria Colonna. Pulzone: *Ritratti della famiglia Colonna.* (Fot. Alinari).

Sebbene l'arte fiamminga abbia vinto il Pulzone, questi non si attiene sempre ai suoi esemplari, che par seguire quando gliene venga il destro, pronto ad assoldarsi con altri maestri, a tenere altre vie più opportune, a seconda dei casi.

A Firenze lasciò alcuni ritratti, uno di principessa (Galleria Pitti n. 211), su fondo grigio, con ricco e sottile collaretto, veste attillata grigia-azzurra, ornamenti d'oro e doppia collana di perle. Qualcosa di perlaceo è in questo ritratto e in altro, pure

Fig. 433 — Roma, Galleria Colonna.
Pulzone: *Marcantonio II Colonna, il Trionfatore.*
(Fot. Anderson).

di principessa, nella stessa Galleria (n. 210), con una forma levigata e tondeggiante e un tenue chiaroscuro. Preziosità e raffinatezza fan qui pensare al Bronzino, ma con molti particolari in più, e con meno colore, con un voluto accostamento ai fiam-

Fig. 434 — Firenze, Galleria Pitti. Pulzone: *Maria de' Medici.* (Fot. Anderson).

minghi, e certo anche con fantasia assai più limitata di quella del Bronzino. Così nel ritratto (fig. 434) di *Maria de' Medici* (Galleria Pitti, n. 192), tutto, anche lo sfarzo, s'agghiaccia sulla forma immobile; persino il sorriso, nei ritratti citati di principesse, sembra accennarsi appena sui volti impassibili.

E così dopo aver seguito, in Firenze, il Bronzino e il Porbus, vediamo Scipione nel 1594, in Roma, ritrarre *Lucrezia de' Cenci,*

in un quadro della Galleria Barberini, seguendo Sebastiano del Piombo (fig. 435). Colpito forse, in casa Colonna, da ritratti del Veneziano nobili e grandi, si studiò d'imitarli all'incirca, e,

Fig. 435 — Roma, Galleria Barberini. Pulzone: *Lucrezia Cenci.* (Fot. Anderson).

lasciando di cincischiare la forma, di analizzarla pezzo per pezzo, ottenne grandezza nella sobrietà. Sta la dama presso un tavolo con un libriccino socchiuso, e guarda lontano con impercettibile sorriso, avvivata da un'atmosfera calda nella sua nobile semplicità.

Fu il canto del cigno, quel ritratto Barberini. Tuonava intanto il nuovo a Roma per Michelangelo da Caravaggio; e il Pulzone non aveva ali per seguire, come avrebbe voluto, il novatore già trionfante in San Luigi dei Francesi. Par che nel *Crocefisso* di Sant'Eligio de' Ferrari, specie nel Cristo sbattuto tra ombra e luce, si provi ad accostarsi al nuovo nume; ma il pittore era troppo stanco per poter arrendersi alla visione nuova. E dipingendo l'*Assunta,* ultima sua opera, in Santa Caterina de' Funari, ristampò la composizione già da tempo eseguita per San Silvestro al Quirinale. Il quadro rimase incompiuto « per difetto di vita », dice il Baglione; e la vita, sì, veniva meno all'uomo e alla sua arte. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Besançon, Museo: *Ritratto del Card. Granvella.*
Budapest, Museo Nazionale di Belle Arti, n. 181 *Sacra Famiglia* (attr. al Pontormo).
— — n. 86: *Ritratto femminile.*
Cambridge (U.S.A.), Fogg Museum: *Ritratto di Cardinale.*
Chatsworth, Coll. del Duca di Devonshire: *Ritratto d'arcivescovo.*
Chantilly, Museo Condé, n. 59: *Ritratto virile.*
— — n. 60: *Ritratto virile.*
Cleveland, Museo: *Ritratto di personaggio.*
Filadelfia, Museo Pennsylvania: *Ritratto di prelato* (dalla collezione Wibstach).
Firenze, Galleria Pitti, n. 492: *Ritratto di Ferdinando de' Medici cardinale* (già attribuito ad Alessandro Allori).
— — *Ritratto di Ferdinando de' Medici, Granduca.*
— — n. 192: *Ritratto di Maria de' Medici, regina di Francia.*
— — n. 211: *Ritratto a mezzo busto di principessa.*
— — n. 210: *Ritratto a mezzo busto di principessa.*
— — n. 205: *Ritratto a mezzo busto di principessa.*
Gaeta, Chiesa dell'Assunta: *L'Assunta*
Londra, Vendita Christie, 30 giugno 1922, Collezione Nerval: *Ritratto di dama* (dalla collezione di Sir Roberto Burton).
— Casa Agnew and Sons: *Ritratto di gentiluomo in armatura.*
— National Gallery, n. 1048: *Ritratto di Cardinale.*
— Coll. di Lord Lee: *Ritratto di prelato.*
Monaco, Alte Pinakothek: *Ritratto di dama* (attribuito).
— Vendita Helbing: *Busto di Cardinale* (Collezione del castello Wiltenberg).
Montecassino, Archivio della Badia: *Ritratto di Dante.*
Napoli, Museo Nazionale, n. 140: *Testa di gentiluomo* (cfr. *L'Arte,* 1924). Attribuita.
— — *L'Annunciazione* (firmato e datato 1587. Nei depositi).
— San Domenico Maggiore: *Martirio di San Giovanni Evangelista.*
Roma, Chiesa d'Aracoeli: *Ritratto del Card. Crivelli.*
— Chiesa di San Giovanni in Laterano, Cappella del Coro: *Maddalena.*
— — *Ritratto di Martino V* (la testa ricavata da un antico ritratto, forse di Pisanello, la figura intera dal Giulio II nella « Messa di Bolsena »).
— — Sagrestia: *Maddalena.*
— Chiesa di Santa Caterina de' Funari: *Assunta.*
— Chiesa di Sant'Eligio de' Ferrari: *Crocefisso.*

Roma, Chiesa di Santa Maria in Vallicella: *Crocefissione.*
— Chiesa di San Silvestro al Quirinale: *Assunta.*
— Galleria Barberini, n. 117: *Ritratto supposto di Lucrezia Cenci.*
— — n. 38: *Ritratto di dama.*
— Galleria Borghese, n. 536: *Ritratto di Cardinale.*
— — n. 381: *Madonna e Bambino* (nel magazzino).
— — n. 537: *Ritratto di Maria Lucrezia Luisa Marainas* (nel magazzino).
— — n. 80: *Ritratto di dama, a mezzo busto.*
— — n. 313: *Sacra Famiglia.*
— — n. 178: *Madonna addolorata.*
— Galleria Colonna, n. 3: *Ritratto di Pio V.*
— — n. 38: *Famiglia Colonna.*
— — n. 21: *Ritratto di Marcantonio Colonna.*
— Galleria Doria, n. 399: *Ritratto di dama.*
— — n. 119: *Sposalizio di Santa Caterina.*
— Galleria Nazionale d'arte antica: *Ritratto dei figli di Paolo Giordano Orsini.*
— — *Ritratto del Cardinal Ricci.*
— — *Ritratto del Cardinal Savelli.*
— — *Ritratto del Cavaliere Cavalcabò.*
— — *Ritratto di Pio V.*
— — *Ritratto di dama a mezzo busto.*
— — n. 598: *Ritratto del Cardinale Monti.*
— Galleria Spada: *Ritratto di Paolo III.*
— — *Ritratto d'incognito.*
— — *Ritratto del Cardinale Fabrizio Spada e del suo segretario.*
— — *Ritratto di botanico* (attribuito).
— — *Ritratto di gentiluomo.*
— — *Ritratto d'astrologo.*
— Raccolta Stroganoff (già): *Ritratto di dama.*
New York, Galleria Ehrich: *Ritratto di dama* (firmato e datato 1594).

NICOLO' CIRCIGNANI.

1516 — Quest'anno è comunemente indicato come data di nascita di Nicolò Circignani, soprannominato dalle Pomarance, per il nome del paese d'origine. A questa notizia, non confermata da documenti, contrasta la tradizione, che lo vuole scolaro di Santi di Tito (nato nel 1538), e più il fatto che il VASARI, ricordandolo nelle *Vite*, lo chiama « pittore giovane ». La data di nascita va quindi spostata di parecchi anni.

1564 — Si unisce in società artistica con Arrigo fiammingo.

1568 — Lavora in Orvieto quando il VASARI pubblica le *Vite*.

1569 — È a lavorare nel Santuario di Mongiovino, presso Panicale.

1572 — Data della pala nella chiesa di San Francesco a Umbertide.

1586, 26 agosto — Fa testamento, lasciando erede universale la moglie, Teodora Caterucci di Castel della Pieve, e poi i figli, Antonio, Maria e Giacoma.

1594, 11 settembre — Riceve la cittadinanza di Città della Pieve, « propter suas virtutes ».

1596 — Ultima notizia dell'artista, nella data dell'ancona di Cascia. [1]

* * *

Datata 1577 è l'*Annunciazione* di Niccolò Circignani nella Pinacoteca di Città di Castello (fig. 436), opera di manierista che si studia di seguire il gusto accademico romano nello schema architettonico reso con pedante simmetria e nelle forme di stam-

---

[1] Bibliografia su Nicolò Circignani: BAGLIONE, *Le Vite dei pittori, scultori, ecc.*, Roma, 1642; BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del disegno, ecc.*, ed. Ranalli, Firenze, 1864; BOLLETTI, *Notizie istoriche di Città della Pieve*, 1830; ROSSI, *Cittadinanza... concessa a Nicolò Circignani*, in *Giornale di Erudizione artistica*, 1872; BERTOLOTTI, *Il testamento di Nicolò Circignani*, in *Arte e Storia*, 1885; *Rassegna d'Arte Umbra*, I, 1909-1910 (vi è parola di una tela di N. C. a Santa Maria della Reggia); GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1924-25.

Fig. 436 — Città di Castello, Pinacoteca civica.
Circignani, detto il Pomarancio: *Annunciazione della Vergine.*
(Fot. Brogi).

po raffaellesco-michelangiolesco, appiattite e duramente contornate, come di cartapesta colorata. Le figure dell'angiolo sperticato, con la corazza che s'inguanta sul corpo stirato in lunghezza, e della Vergine che si ritrae, son riflessi di un raffaellismo contorto, aggirato nelle sue linee alla michelangiolesca. Da Raffaello son tratti anche i tipi degli angioli nella gloria, ma induriti, sgraziati, mentre ovunque, i drappi, la veste, i manti, si spezzano nei contorni, ondeggiano, s'avvolgono, si piegano tormentati, forman corridietro, cadono a spira.

L'esercizio scolastico traspare soprattutto dalla composizione stessa, faticosa e meccanica: dalla gradinata nel fondo, che si disegna come rombo a righe tra le massicce muraglie, dalla nube solidificata che s'arresta sul pavimento, sotto i piedi dell'angiolo, dalla goffa disposizione triangolare delle altre che fan balcone all'Eterno. I mezzucci del più debole accademismo romano e l'applicazione sudata di un metodico disegnatore tolgono ogni spontaneità e ogni impronta personale a questa pittura, che è tra le migliori del maestro volterrano. Il solo particolare che si sottragga all'interpretazione meccanica di logori schemi è la seggiola con le cesoie, il pannilino e il cestello da lavoro (fig. 437): qui, dove il pittore ragiona meno, riesce a darci una schietta interpretazione del vero, valendosi persino della tessitura della tela per ottener vivezza d'effetti.

Non dissimile da quest'opera è la decorazione pittorica del Pomarancio alla cupola di Santa Pudenziana in Roma, ove egli trova qualche bella nota decorativa negli angioli dei pennacchi, bene adattati al campo curvilineo che li racchiude e lievemente coloriti di tinte chiare e tenui tra svolazzi calligrafici di vesti, e anche nel coro d'angioli musici attorno alla cupola, guasta in alto dalla goffa ronda di angioletti attorno l'ovale con il busto del Redentore.

Largamente ridipinti son gli affreschi della cupola di Santa Pudenziana e gli altri con *Scene di martirio* sulle pareti di Santo Stefano Rotondo, cartelloni di orrendo gusto. Qualche figura, qua e là, sana e meglio curata dal pittore, lascia scorgere

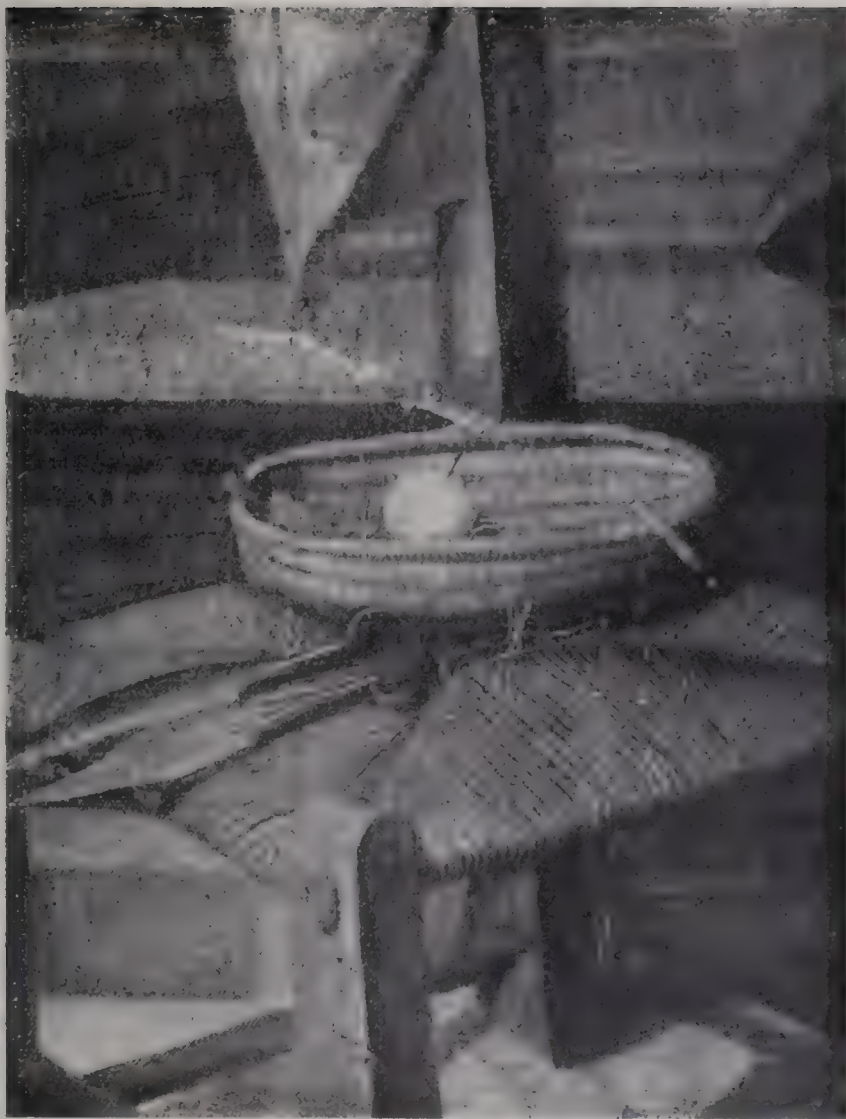



Fig. 437 — Città di Castello. Pinacoteca civica.
Circignani sudd.: Particolare del quadro precedente.
(Fot. Brogi).

una traccia di fioco e delicato colorismo, ma le composizioni fredde, meccaniche, e la cinica indifferenza dell'illustratore, fanno della decorazione di Santo Stefano Rotondo l'insegna della più pedestre « pittura di pratica ».[1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Cascia, San Francesco: Ancona, firmata e datata 1596.
Castel della Pieve, Duomo: *Lo Sposalizio della Vergine.*
— — *La Madonna del Carmine.*
— — Affreschi nel Presbiterio.
— Sant'Agostino: *L'Ascensione.*
— Santa Maria dei Servi: *Sant'Antonio.*
— — *La Resurrezione di Lazzaro.*
— Chiesa del Beato Giacomo: *L'Assunta.*
— San Francesco: *La Pentecoste.*
Citerna, S. Francesco: *Deposizione dalla Croce.*
Città di Castello, Pinacoteca: *Annunciazione* (1577).
— — *L'Immacolata Concezione* (1573).
Mongiovino, Santuario: Affresco con *la Resurrezione*, firmato e datato 1569.
Montappone, Parrocchiale: *La Vergine in gloria e quattro Santi.*
Orvieto, Museo dell'Opera: *La Guarigione del gottoso; le nozze di Cana* (1570).
— Sant'Apollinare: *Istorie.*
Roma, Santa Croce, Cappella di Sant'Elena: *Storie del ritrovamento della Croce.*
— San Giovanni dei Fiorentini, Cappella di San Francesco: Affreschi.
— Santi Giovanni e Paolo, Volta della tribuna: *Redentore benedicente e angioli.*
— Oratorio di San Marcello: Affreschi: *L'Angelo che appare all'imperatore; il miracolo della Croce; il combattimento sopra il ponte; Profeti.*
— Santa Pudenziana: Affreschi nella cupola.
— Santo Stefano Rotondo: *Storie di Martiri* (le prospettive e i paesi sono di Matteo da Siena).
— San Tommaso del Collegio inglese: *Storie di Martiri cattolici inglesi.*
— Palazzo Vaticano, Museo etrusco: *Due storie di Nabuccodonosor.*
Umbertide, San Francesco: *La Vergine con il Bambino in trono e Santi* (1572).
Volterra, Duomo: *L'Immacolata Concezione.*
— Battistero: *L'Ascensione* (1591).
— San Michele: *L'Angelo Custode.*

CRISTOFORO RONCALLI.

1552 — Secondo il BAGLIONE (p. 288 ss.), nacque alle Pomarance (presso Volterra), da padre bergamasco, mercante. La data di nascita si ricava sottraendo a quella di morte, 14 maggio 1626, i 74 anni che il pittore visse, stando appunto al BAGLIONE (fonte principale per quest'artista). Il padre di Cristoforo, vistolo inclinato alla pittura, «accomodollo in Roma con Niccolao dalle Pomarance, huomo in quei tempi molto buono, e pratico e facile dipintore a fresco». Il Roncalli cominciò la sua attività come freschista, agli ordini del Cercignani, decorando le Logge Vaticane sotto il pontificato di Gregorio XIII. Intanto studiava «le belle cose di Roma, sì antiche come moderne».

Il BAGLIONE dà poi una lunga lista di opere eseguite in quella città.

1583-85 — Pagamenti per lavori nella sala vecchia del palazzo di Montecavallo, insieme con Pasquale Cati, Giov. Battista Lombardelli, Agostino Felino e Cesare d'Ancona (A. BERTOLOTTI, *Art. bolognesi.... a Roma*).

1598, 28 aprile — È eletto a far perizia per la collezione di Alessandrino Bonello in Roma e detto «ad Sanctum Joannem de Pinea» (J. A. F. ORBAAN).

1602 — Sono ammessi alla cittadinanza volterrana Donato e Cristoforo Roncalli, pittori (A. F. GIACHI).

1604, 25 novembre — Con Annibale Carracci, «l'uno (Roncalli) eletto per parte della Camera Apostolica e l'altro per parte de maestro Gio. Baglioni», stima 40 scudi certe pitture del Baglioni stesso in una camera «nel palazzo del q.signor Honofrio Santa Croce» (A. BERTOLOTTI, op. cit.).

1605, 12 nov. e 1606, 10 gennaio — Essendo architetto della Santa Casa di Loreto G. B. Cavagna, vengono allargati i campi per le pitture da farvisi dal Roncalli nella Sagrestia del Tesoro (P. GIANUIZZI).

1608, 24 giugno — Il Roncalli, che lavorava allora a Loreto, sceglie per il lodo di un'opera di Antonio Calcagni (*Deposizione* e altre cose nella cappella Massilla in quella Basilica) gli artisti Paolo Lombardi e Sebastiano Sebastiani (A. Ricci).

1608 — « La famiglia Roncalli, originaria di Bergamo, cui son nati figli alle Pomarance, abitante in Roma, domanda la cittadinanza volterrana » (Giachi).

1610, marzo — Finisce stucchi e pitture nella Sagrestia del Tesoro nella Basilica Lauretana: il costo di tale opera fu di 6868 scudi. Fu aiutato da Pier Paolo Giacometti recanatense (S. Serragli; A. Colasanti).

Quanto alla sua andata a Loreto, ecco come la racconta il Baglione, e dopo di lui tutti gli altri. Vi fu chiamato a istanza di Mons. Crescenzi, allora auditore della Camera e poi Cardinale, « co'l quale gran famigliarità, e servitù aveva; come ancora co' suoi Signori Fratelli, a' quali per loro diporto aveva insegnato il modo di disegnare, e di colorire... Ma perchè tra gli altri, che a quest'opera (di Loreto) concorsono, v'era Michelagnolo da Caravaggio in paragone del Roncalli, essendone quegli (il C.) stato escluso, sì fattamente sdegnossene, che per via d'un traditore Siciliano il fece ferire, sebbene con taglio leggiero, là dove il contrario ad esso Michelagnolo occorse in Napoli, ov'egli restò sì fortemente segnato, che più non si riconosceva ». In seguito il card. Crescenzi fece avere al Pomarancio, con breve di Paolo V, un « abito di Cristo », datogli dal card. Ottavio Pallavicini nella sua cappelletta; « e i Padrini nel cingerli la Spada (com'è solito) furono il Cavalier Domenico Passignani, e 'l Cavalier Giovanni Baglione ». Dice poi che il Roncalli tornò a Roma con 18.000 scudi di guadagno. A spese del marchese Vincenzo Giustiniani, vide (sempre per attestazione del Baglione) Venezia, la Germania, la Fiandra, l'Olanda, l'Inghilterra, la Francia, e la maggior parte d'Italia.

1626, 14 maggio — Muore a Roma, a 74 anni: « e con accompagnamento alla grande, con candelieroni, come se fusse stato illustrissimo personaggio, e con molta comitiva di Gentil'huomini, e di tutti i Virtuosi di questa nobile professione, fu

dalla chiesa della Minerva portato insin'a S. Stefano del Cacco, sua Parrocchia, dove hebbe honorata sepoltura », ecc. (BAGLIONE). [1]

* * *

Tra le scarse opere ove Cristoforo Roncalli mostra di attenersi alla maniera del suo maestro Circignani, sono le tavolette della chiesa di San Lorenzo a Spello, raffiguranti l'*Arresto* e il *Martirio del Santo* (figg. 438-439). Strascichi di forme accademiche romane appaion le figure allungate, contorte, truccate alla classica, ma con certa forza di struttura michelangiolescamente divincolata, che al Circignani mancava, e che sembra venire dall'esempio dei manieristi fiorentini in Roma. Tracce di questa influenza possono vedersi, inoltre, in certi metallici contorni e nell'accentuato chiaroscuro, anche nella speciale interpretazione del tipo raffaellesco di un paggetto presso l'imperatore, affine a quelli del Salviati e di Jacopino.

A Siena, dipingendo per la Casa di Santa Caterina il *Ritorno*

---

[1] Bibliografia su Cristoforo Roncalli: GIULIO MANCINI, *Viaggio di Roma per vedere le pitture* (c. 1626), a cura di L. Schudt, Lipsia, 1923; S. SERRAGLI, *La S. Casa abbellita*, Macerata, 1634, 112 e s., 118; G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti*, Roma, 1642, 188 ss.; F. TITI, *Studio di pitt., scolt. et arch. nelle chiese di Roma*, Roma, 1675; C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice* (1678) nell'ediz. di Bologna, 1841, II, 214; A. TAIA, *Descr. del Pal. Apostolico Vaticano*, Roma, 1750, 132. 133; C. RICHA, *Not. istoriche delle chiese fior.*, Firenze, 1756, IV, 60; SOPRANI-RATTI, *Le Vite dei pitt., scult. et arch. genovesi*, Genova, 1768, 449 e ss.; *Serie degli uomini i più illustri nella Pitt., Scult. e Arch.*, Firenze, 1774, VIII, 25 e ss.; G. FALUSCHI, *Breve relazione... di Siena*, Siena, 1784, p. 11; A. F. GIACHI, *Saggio di ricerche... di Volterra*, Firenze, 1786, II, 201; L. LANZI, *St. pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96, I, 448; *Almanacco Pittorico*, V, Firenze, 1796, 128 e ss.; A. N. TABARRINI, *Intorno al cognome di V. da S. Gimignano*, in *L'Antologia*, 43° vol., 1831, luglio 147; D'AFFLITTO, *Guida... di Napoli*, Napoli, 1834, I, 107; A. RICCI, *Memorie storiche della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834, II (v. indici); F. FANTOZZI, *Nuova guida... di Firenze*. Firenze, 1857; G. LEONCINI, *Illustraz. della cattedrale di Volterra*, Siena, 1869, 52; A. BERTOLOTTI, *Art. bolognesi, ferraresi.... in Roma*, Bologna, 1885; G. LAFENESTRE e E. RICHTENBERGER, *Rome*, Parigi, 1905; O. H. GIGLIOLI, *Empoli Artistica*, Firenze, 1906, 142; P. GIANUIZZI, *G. B. Cavagna*, in *Rass. bibl. dell'A. ital.*, IX, 1906, 164; R. BALDANI, *La Gall. Barberini*, in *Emporium*, 1908, XXVIII, 98; C. BENI, *Guida del Casentino*, Firenze, 1908, 336; A. COLASANTI, *Loreto*, Bergamo, 1910; L. CALLARI, *I palazzi di Roma*, Roma-Milano (s. d.); D. ANGELI, *Le chiese di Roma*, Roma (s. d.); A. LOCATELLI-MILESI, *Notizie del pittore Cr. Roncalli*, in *Boll. della Civica Bibl. di Padova*, 1913, VII, n. 4; A. ORBAAN, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, 1920; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaiss. in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, II, 535 e ss.; M. BATTISTINI, *Memorie storiche volterrane*, Volterra, 1922, 99; C. GRADARA, *Le chiese minori di Roma*, Roma (1922), 49; S. ORTOLANI, *S. Giov. in Laterano*, nella collez. *Le chiese di Roma illustrate*. Roma (s. d.); V. MARIANI, *Il pal. Massimo alle Colonne*, Roma (s. d.); A. E. SOLAINI, *Sommario della storia e guida... di Volterra*, Volterra, 1927.

Fig. 438 — Spello, Chiesa di San Lorenzo. Roncalli: *San Lorenzo davanti al Giudice.*
(Fot. Brogi).

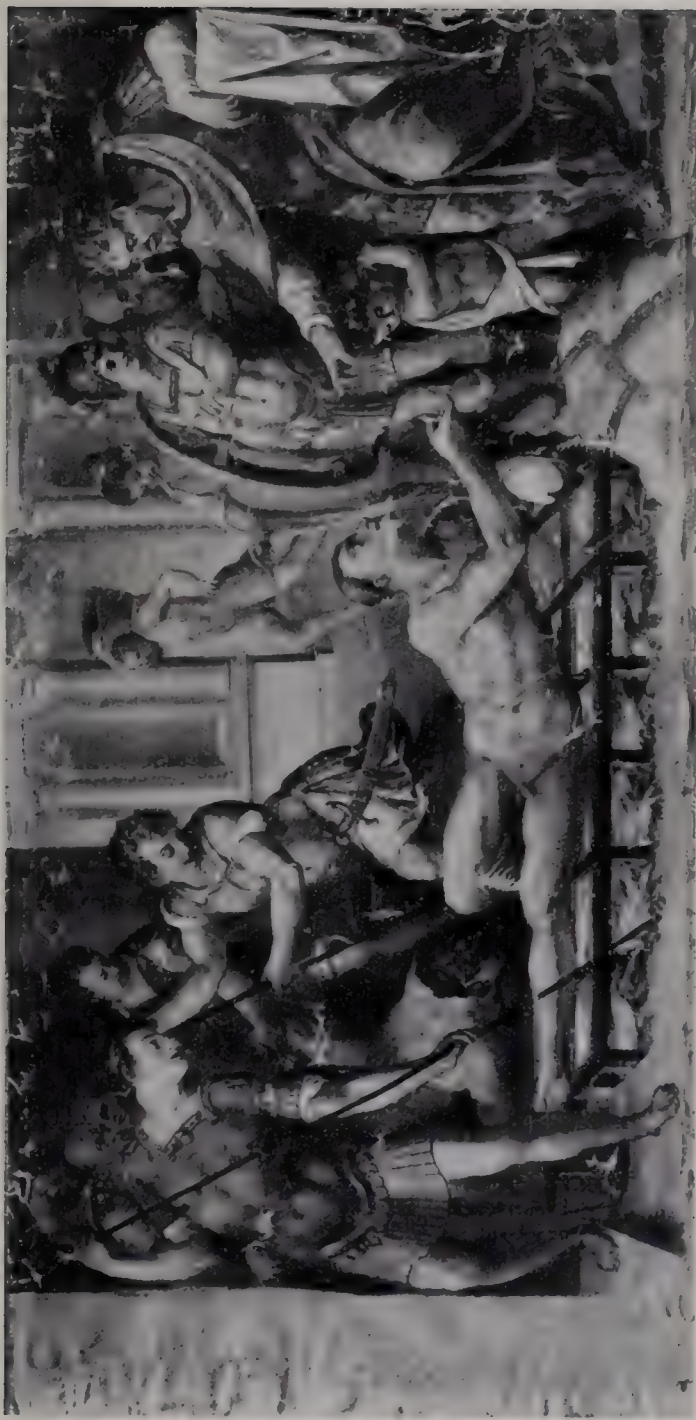



Fig. 439 — Spello, Chiesa di San Lorenzo. Roncalli: *Martirio di San Lorenzo.*
(Fot. Brogi).

della Santa Sede a Roma, il Roncalli ricorda la tradizione del Sodoma e del Beccafumi, specialmente per qualche riflesso del senso cromatico-decorativo proprio all'arte senese nella fuga di cardinali volti da tergo. Senese è la figura di Santa Caterina, in tenue, madreperlaceo colore; e qualche accenno verso preziosità beccafumiane può scorgersi nella dama in primo piano, con un putto raffaellesco ricavato dall'*Incendio di Troia,* in quel girar della veste bianco grigia e del manto rosato intorno alla figura, come a fasce colorate. Lo spazio è costrutto con un senso notevole di distanza; e ad approfondirlo son trapiantate nel primo piano, dall'accademismo raffaellesco intinto di michelangiolismo, figurone di tronfia maniera, come il personaggio con vestimenta bianchicce e manto rosso, visto da tergo, e, a riscontro, il lanzo che sfoggia il luccichìo della sua veste di raso rosso brace e ruggine oro. Fuor che in queste figure, i colori si spengono, svaniscono.

Anche nella *Comunione di Santa Caterina,* in una immagine di dama inginocchiata e in altre sul primo piano, sono impronte del manierismo romano, di statuaria pretesa. Ma il generale disegno della composizione, a grandi linee frastagliate che s'incrociano nell'immagine della Santa, è d'impronta senese; e in tutta la scena, ad eccezione che nelle figure emergenti, accademiche, il color fuso attesta certa sensibilità pittorica, specialmente nella immagine muliebre presso l'altare, nel fondo di tempio con macchiette sbiadite entro un'atmosfera cinerina, negli ori e nella tovaglia della nicchia d'altare.

Qualche dote di colorista spiega il secondo Pomarancio anche nella *Natività della Vergine* in San Siro di Genova. Il fondo è molto oscurato; e vi si perdono tutte le figure, che si vedon muoversi confuse; ne emerge in luce il gruppo piramidale delle tre donne attorno a Maria, una inginocchiata in angolo, col pannilino fra le mani, l'altra protesa a sollevar tra le braccia la bimba, cui sorride Anna profetessa. Qualche ricordo del baroccismo senese può scorgersi nelle vesti leggiere delle due giovani donne, e nella figura della vecchia, su cui il gialloro, il bianco, l'azzurro-

grigio, forman strie multicolori abbassate dall'ombra. In posa raffaellesca, di stasi senza pesantezza, è la giovane donna in ginocchio, col pannilino, ma nel complesso la piramide si svolge leggera, a sinuosi contorni, con ritmo fluido e facile.

Il soffitto della Sala del Tesoro a Loreto (figg. 440-441) si può dire il termine dell'arte del Maestro. Durante la sua dimora nelle Marche, egli fu anche colpito dalle fantasie del Lotto, per cui, nel soffitto ove la maniera di Raffaello è dal michelangiolismo afforzata e scossa, si può vedere, specie nell'*Annunciazione* fra la tempesta, qualche penombra sul volto dell'Annunciata, qualche bianco di neve nelle ali dell'angiolo. In generale, profeti e sibille, negli scomparti laterali alle istorie della *Vita di Maria e di Cristo*, si bilancian sui seggi per adattarsi ai rettangoli entro i quali sono inscritti; e le storie sacre si dispongono con arte, con figure e gruppi sfuggenti da piani diversi, mentre qualche grossa immagine manieristica forma quinta nel davanti alle scene. I lacunari del soffitto, tra ornati e cartelle, tra lunghi festoni di frutta, tra serie di girali che si dipartono di qua e di là da teste alate di cherubi, hanno ancora decoro cinquecentesco, pur annunciando il barocco nelle spezzature delle vesti e dei drappi, nel frastaglio dei contorni. Con la ricchezza, col fasto, satura d'orgoglio, tra profeti e sibille acclamanti e declamanti, la decorazione cinquecentesca s'imbarocchisce nella sala del Tesoro della Basilica lauretana.

Ancora qualche riflesso dei tipi di Raffaello si vede nella *Sant'Agnese* della chiesa dei Gerolamini a Napoli (fig. 442), ma quanto enfatico quel pasciuto donnone col tondo volto acceso, la veste gialloro e il manto azzurro! Il Pomarancio vuol ritrarre l'aria ispirata della Santa Cecilia, e adopera tinte caricate, toni melodrammatici. Par che alla fine della rappresentazione arrivi il pubblico degli angioli per esibir corone di rose e un diadema d'oro alla Santa gonfia e tronfia. Mutevole pittore, Cristoforo Roncalli, in questo quadro melodrammatico, par volga anche lo sguardo ai tardi manieristi napoletani, e da essi tragga l'intenso chiaroscuro e il modellato metallico dei drappi e dei fiori corruschi.

Fig. 440 — Loreto, Soffitto della Sala del Tesoro. Roncalli: Decorazione.
(Fot. Anderson).

Fig. 441 — Loreto, Soffitto della Sala del Tesoro. Roncalli: Decorazione.
(Fot. Anderson).

Fig. 442 — Napoli, Chiesa dei Gerolamini. Roncalli: *Sant'Agnese*.
(Fot. Anderson).

Pronto ad adattarsi alle varie maniere, il Pomarancio, che nella *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Santi*, del Museo dell'Opera in Siena, rispecchia un raffaellismo di ultima decadenza, slavato, corrotto, dolcigno, nella *Santa Maddalena* della Galleria Barberini (fig. 443), si presenta, tanto per la sensuale corposità del colore che modella la figura e le cose attorno, quanto per il romantico pittoricismo di un paese lumeggiato alla veneta, come un carraccesco che inoltri nel Seicento, pur serbando, del suo periodo manieristico, qualche atteggiamento svenevole. Nè può negarsi che l'impalcatura d'oggetti sovrapposti a sostegno e ornamento della Santa leziosa, sia costruita con senso luministico da esperto secentista, e con una penetrazione tutta carraccesca della qualità delle cose e della loro sostanza pittorica.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Amelia (Umbria), Duomo (Sagrestia): *Martirio di S. Fermina.*
— — *Martirio di S. Olimpiade.*
Ancona, S. Agostino: *S. Francesco orante.*
— Eremitani, Capp. Beni di S. Severino: *Noli me tangere.*
Assisi, Santa Maria degli Angioli: *La nascita della Vergine.*
Barbara (Marche), S. Maria: Pala.
Città della Pieve, Duomo: Affresco nel catino dell'abside.
Dortmund, Collez. Cremer: *Adorazione de' Magi* (Voss).
Empoli, S. Stefano: *Assunzione.*
Fermo, Duomo: *Circoncisione.*
Firenze, SS. Apostoli: *S. Pietro al tempio.*
Genova, S. Siro: *Natività di Cristo con una gloria d'angioli.*
Loreto, S. Casa: Affreschi con la *Vita di Maria, Profeti, Sibille* e stucchi nella volta della Sagrestia del Tesoro.
— — *Pala d'altare con Crocefisso* (ivi).
— Pal. Arcivescovile: *S. Carlo genuflesso* (A. Ricci).
Milano, Brera: *Santa Palazia* (già nella chiesa omonima di Osimo).
— — *Maria Verg. fra i SS. Marco e Rocco* (dalla chiesa omonima di Ancona).
Montolmo (Marche), Chiesa: *Consegna delle chiavi* (A. Ricci).
Napoli, Gerolamini: *S. Agnese incoronata da angioli.*
— S. Filippo Neri: *Presepe* (Voss).
Offagna (Ancona), Villa Montalto, ora Soderini: Decorazioni.
Osimo, Palazzo della Cassa di Risparmio (già Galli): Soffitto affrescato del Salone col *Giudizio di Salomone.*
Pesaro, S. Agostino: *S. Nicola da Tolentino* (Voss).
Pomarance, Parrocchiale: *Annunciazione.*
Roma, S. Andrea della Valle, 2ª capp. a sinistra: Mezzi tondi a olio su stucco (sopra) (Baglione).
— — *Paradiso di vari Angioli* nella volta.
— Aracoeli, Capp. di S. Paolo: *Paradiso con Cristo nel mezzo* (volta).
— — *Due storie di S. Paolo* (ai lati).
— — Capp. Mattei: Varie *Storie di Cristo* (affr.).

Fig. 443 — Roma, Galleria Barberini. Roncalli: *Maddalena*.
(Fot. Anderson).

Roma, Chiesa Nuova, Cappelletta di S. Filippo Neri: *Storiette con miracoli di quel Santo* (3ª Cappella).
— — 3ª cappella sinistra: *Tre Sante Vergini* (nella volta).
— S. Clemente, 1ª Capp. a destra: *Pala d'altare.*
— S. Egidio: *Il Santo titolare* (Titi).
— Galleria Barberini: *Maddalena penitente.*
— Galleria Borghese, n. 330: *S. Famiglia.*
— — n. 365: *Sacra Famiglia.*
— Galleria Colonna: *Le Virtù; Le Muse* (affr. nella volta della III e IV sala).
— Palazzo Spada: *Sacra Famiglia* (Voss. Già mal attribuita a Francesco Salviati).
— S. Giacomo degli Incurabili, 1ª Cappella: *Resurrezione di Cristo.*
— S. Giovanni Decollato, Ultima capp. a destra: *Visitazione.*
— — Alcune figure a fresco.
— S. Giovanni in Laterano: *Testa dell'Eterno* (nel Ciborio per il Santissimo).
— — *L'Apostolo San Simone* (Titi).
— S. Gregorio, Capp. di S. Andrea: *La Madonna col Bambino, S. Andrea Apostolo e S. Gregorio Papa.*
— — Capp. di S. Barbara o del Triclinio: *L'Angelo appare a S. Gregorio.*
— S. Lorenzo in Damaso, Cappella presso la sagrestia: *Madonna.*
— S. Maria degli Angeli: *Morte di Anania e Safira* (olio su lavagna, già in S. Pietro).
— S. Maria della Consolazione (ai lati della capp. maggiore): *Natività.*
— — — *Assunzione.*
— S. Maria sopra Minerva, 6ª Capp. della crociera: Affreschi della volta).
— S. Maria della Scala, 1ª Capp. a sin.: *La Madonna col Bambino che dà l'abito a S. Simone Stock, alla presenza di S. Elia.*
— Ss. Nereo e Achilleo (a sin. sopra un altare): *S. Domitilla coi Santi titolari.*
— Palazzo Mattei di Giove, Cappella del II piano: *Storia di Giuseppe ebreo* nella 1ª anticamera sinistra.
— — Altre decorazioni di stanze (Caliari).
— Palazzo Massimo alle Colonne (cappella di S. Fil. Neri): *Il miracolo di S. Filippo Neri.*
— S. Pietro (capp. Clementina): *Morte di Anania e Safira* (mosaico. L'originale è in S. Maria degli Angeli).
— — Mosaici della volta con i *SS. Padri della Chiesa, Due Profeti, la Visitazione* (su cartoni suoi).
— San Pietro in Montorio: *La Madonna della lettera.*
— S. Silvestro in Capite: Affr. della Tribuna con *l'Eterno, angeli e Santi* (Baglione).
— — Volta della *Crociera.*
— S. Tommaso in Parione: *Un Santo vescovo* (Titi, creduto del Pomarancio).
— Trinità de' Monti (sulla porta del chiostro che va in chiesa): *S. Francesco di Paola medica un infermo* (Baglione).
— Palazzi Vaticani: Parte di decorazione delle Logge e della Galleria, fatte eseguire sotto Gregorio XIII (Baglione).
S. Severino Marche, Eremitani: *Noli me tangere* (Lanzi).
— — Chiesa della Misericordia: *Madonna della Misericordia.*
Siena, Santa Caterina, Oratorio: *Comunione della Santa.*
— — *Il ritorno di Papa Gregorio XI a Roma.*
— Museo dell'Opera del Duomo: *Madonna col Bambino e i Ss. Giovannino, Apollonia e Antonio Abate.*
Spello, San Lorenzo: *L'arresto e il martirio del Santo.*
Vallerano (Viterbo), Madonna del Ruscello: Pala d'altare.
Vignanello (Viterbo), S. Sebastiano: *Incoronazione.*
Volterra, Duomo (capp. di S. Carlo): Quadretto con *S. Gaetano* (Leoncini).

IPPOLITO SCARSELLA, detto lo SCARSELLINO.

1551 — Nasce in quest'anno da Sigismondo (soprannominato Mondino) e da Francesca Galvani, e apprende dal padre i primi rudimenti di pittura (Baruffaldi).

1570-76 — Stette lontano dalla sua città cinque anni e dieci mesi, parte a Bologna, parte a Venezia (Baruffaldi). Tornato in patria, viene soprannominato « Paolo dei Ferraresi » per l'influsso subìto dal Veronese, ch'egli chiamava « suo nuovo maestro ». Compie nei primi anni del suo ritorno varie opere, e lavora spesso in collaborazione col padre.

1580 — Si rifugia nel monastero di S. Benedetto in Ferrara, per sfuggire ad una condanna, e compie vari quadri per la Chiesa ed il monastero. Vi rimane ventisei mesi.

1582, circa — Uscito da S. Benedetto, lavora per i Cappuccini, e compie affreschi ora perduti, e una *Fuga in Egitto*, allogatagli dal Card. Bonifacio IV Bevilacqua.

1593 — Dipinge, per ordine del Card. Luigi d'Este, varie composizioni per alcuni soffitti del Palazzo dei Diamanti, parecchie delle quali sono ora nella Galleria Estense di Modena.

1595, 13 luglio — S'impegna col conte Giulio Estense Tassoni « di dipingere a pittura a guazzo tutta la cupola del coro maggiore della Chiesa degli R. R. Frati di S. Paolo di Ferrara ».

1596 — L'opera di S. Paolo è compiuta, e l'artista riceve la ricompensa pattuita.

In occasione dei festeggiamenti per la venuta a Ferrara di Papa Clemente VIII, compie vari lavori.

1605 — Compie in quest'anno, secondo il Brisighella, l'*Ultima Cena* per il Refettorio delle Clarisse di S. Guglielmo. L'opera, nel 1770, non era più a suo luogo, per lo meno non è citata dal Barotti; nel 1846 era presso Ubaldo Sgherbi, nel 1848 nella Gall. del Conte Mazza, ora è a Gualdo nella villa del Conte Guido Mazza.

1607 — Fa un quadro per il duca di Modena.

1611 — Secondo il FRIZZI, sarebbe stata « mandata sull'altare nel 1611 » la tela della *Vergine in gloria tra i Ss. Ambrogio e Geminiano* in Duomo.

1612, 23 novembre — Ludovico Ronchi scrive, da Modena, al Marchese Ferrante Bentivoglio, perchè si adoperi « che sia solecitato il quadretto, che per sua molta bontà si è degnata di farmi fare dallo Scarsellino ».

1614 — Gli muoiono il padre e il nonno: compera per loro una sepoltura nella Chiesa di S. Maria di Bocche. Subito dopo dipinge per questa Chiesa, senza voler essere pagato, un quadro della *Vergine* e vari quadretti intorno ad un'opera del Panetti, e una *Trinità*.

1615, 5 giugno — Luigi Rossetti scrive al Conte Giustiniano Masdoni: « S. Alt. desidera di fare un quadro della Mad. Santiss. per una cappellina con un Santo Gioseffo, una Santa Barbara, et un S. Carlo et ordina che S. V. ne parli per sua parte col pittore Scarsellino pregandolo istantemente che per far particolar piacere all'A.S. si contenti di farlo quanto prima dei più bei colori e vaghi che sia possibile ».

1615, 27 ottobre — Lo Scarsellino promette di dar compiuta l'opera entro breve tempo. Il quadro si trova ora alla Pinacoteca di Dresda.

1615 — Va a Venezia e copia le *Quattro Stagioni* del Bassano in modo che le copie furono da molti stimate originali e a stento Leandro Bassano s'accorse dell'errore, senza però essere in grado d'indicare il nome dell'autore. Presto deve far ritorno in patria, chiamatovi da urgenti affari; ma prima di partire compie a Venezia parecchie opere.

1616 — Dipinge in quest'anno, su commissione di un personaggio della famiglia Sacrati, un quadro di *S. Carlo Borromeo* per la Chiesa di S. Domenico.

1617, 3 dicembre — Ippolito fa dono al nipote Francesco di un piccolo credito che egli aveva rispetto al conte Giglioli per quadri fattigli. L'atto di tale donazione fu rogato dal notaio Cesare Cataneo nelle stanze del Palazzo Estense, dove lo Scarsellino teneva scuola.

1620, 26 marzo — Nella Sagrestia di S. Domenico, presenti i frati domenicani, Ippolito Scarsella detta il suo testamento. Muore il 27 ottobre.[1]

* * *

Lo Scarsellino ispirato da Paolo Veronese si può riconoscere in alcune sue opere per le luci argentate che dàn valore ai corpi obliquamente disposti, ad esempio nel quadro già Guggenheim a Venezia (fig. 444), con la Vergine leggente, mentre il Bambino in fasce guarda al piccolo San Giovanni che scherza con un agnello. Di frequente la scena, nello Scarsellino, è portata dalla solennità religiosa nell'intimità familiare, e l'unzione sacra vien meno a una pittura che modernamente si direbbe di genere. Qui il baldacchino con le costole a sprazzi di luce, il tavolo marmoreo retto da grifoni, l'acconciatura della Vergine intrecciata da nastri, San Giovannino michelangiolescamente ritorto, la parete luminosa da cui stacca il profilo di Maria, e insomma tutta quella luce che imbianca il mento e il collo della Vergine, e riga i contorni delle sue vesti, vuol dar grandezza alla scena, che rimane tuttavia piccola, e che sembra raccogliersi nel fantolino, curioso di quel che fa con la pecorella il piccolo San Giovanni.

Anche nella *Pietà* (fig. 445) della Galleria Nazionale a Palazzo Corsini il carattere veronesiano, o meglio il fare veneziano, si

---

[1] Bibliografia su Ippolito Scarsella, detto lo Scarsellino: A. SUPERBI, *Apparato degli uomini illustri ferraresi*, Suzzi, 1620, MARC'ANTONIO GUARINI, *Compendio istorico dell'origine e dell'accrescimento delle Chiese di Ferrara*, Ferrara, 1621; AGOSTINO FAUSTINI, *Aggiunte alle Historie del Signor Guasparo Sardi*, Ferrara, Gironi, 1646; I. AGNELLI, *Galleria di pitture del E.mo Principe Cardinale Tommaso Ruffo*, Ferrara, Pomatelli, 1734; C. BRISIGHELLA, *Descrizione di pitture e sculture delle Chiese di Ferrara*, Ms. inedito della Bibl. com. di Ferrara, 1767; C. BAROTTI, *Pitture e sculture che si trovano nelle Chiese di Ferrara*, 1770; G. ANTENORE SCALABRINI, *Memorie istoriche delle Chiese di Ferrara*, Ferrara, 1773; CESARE CITTADELLA, *Catalogo istorico dei pittori e scultori ferraresi e delle loro opere*, Ferrara, Pomatelli, 1783; A. FRIZZI, *Guida del forestiere per Ferrara*, 1787; L. LANZI, *Storia Pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini, 1795; FR. AVENTI, *Il servitore di piazza*. Ferrara, 1838; C. LADERCHI, *Descrizione della quadreria Costabili*, Ferrara, Negri alla Pace, 1838; ID., *La pittura ferrarese* (in appendice alla *Storia di Ferrara* del FRIZZI), 1848; BARUFFALDI, *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1846, vol. II; LUIGI NAPOL. CITTADELLA, *Notizie sul Palazzo dei Diamanti*, Taddei, 1843; ID., *Notizie relative a Ferrara, inedite e ricavate da docum.*, Taddei, 1864; A. VENTURI, *La Galleria Estense di Modena*, 1882; GUSTAVO GRUYER, *L'art ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, Parigi, 1897, vol. II; HERMANN VOSS, *Zeitschr. f. bildende Kunst*, nov. 1911, pp. 41-51.

spiega in quelle luci che cadon sulle forme e s'impastan con esse, o segnano i contorni delle vesti, i moti delle pieghe, le costole luminose, disfacendosi, dilagando, sgranandosi. Anche nell'altro

Fig. 444 — Venezia, Raccolta Guggenheim (già).
Scarsellino: *Vergine col Bambino e S. Giovanni.*
(Fot. Anderson).

quadro della stessa Galleria, con *Augusto e la Sibilla*, si può vedere un ugual metodo di lumeggiature, di tocchi, di risalti, ma in un mondo impicciolito, ristretto, dove anche la colorazione è men vivida. Tutto sarà trasportato a po' per volta in un mondo pic-

cino. Nella *Diana con Endimione* della Galleria Borghese (fig. 446), sulle rive padane, il mito si potrà cercare nell'aquilotto araldico del fondo e nei geni alati che s'abbraccian in alto, non nella bagnante che inoltra con le stese braccia nel torrente, a guado,

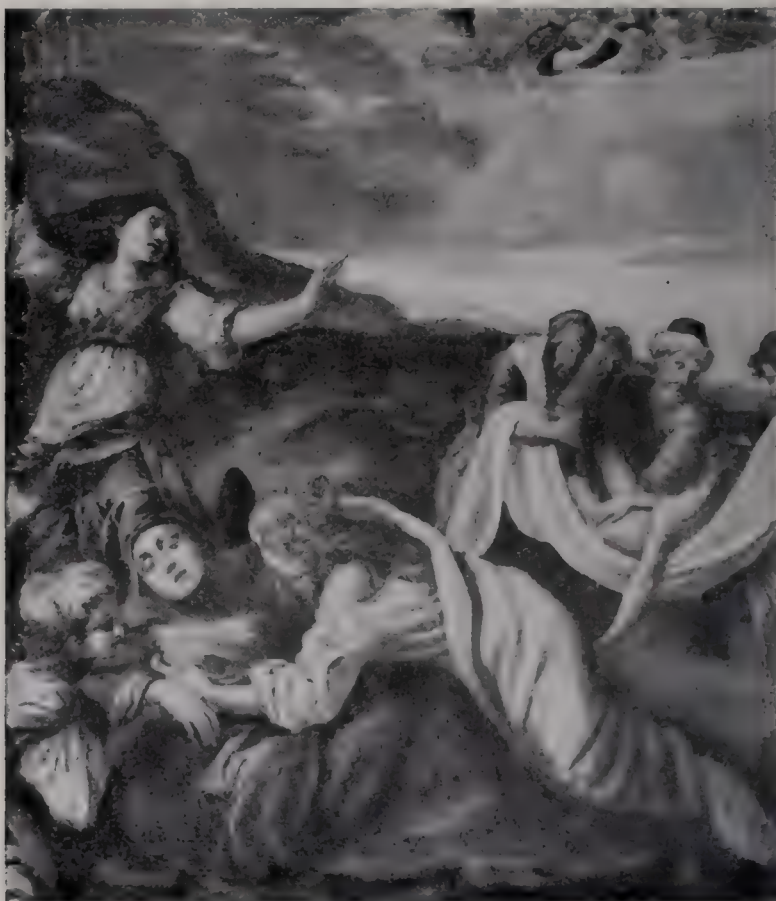



Fig. 445 — Roma, Galleria Nazionale a palazzo Corsini. Scarsellino: *La Pietà*. (Fot. Brogi).

verso Endimione, intento ad acquietare i cani. Così nella *Venere uscita dal bagno* (fig. 447) della stessa Galleria, con gli Amorini che l'aiutano ad asciugarsi e scaldano i drappi al fuoco, può vedersi una scenetta precoce d'Arcadia, rappresentata presso un tempio diruto di Venere. Nulla più della evocazione dell'antico fatta dal Rinascimento a suon di tube. Tutto divien piccolo e pedestre.

Tuttavia lo Scarsellino, avendo attinto a Venezia, continua in Ferrara meglio d'ogni altro l'arte che, nella prima metà del Cinquecento, vi aveva dominato con Dosso Dossi. Come questi, che nella laguna aveva trovata la fonte dell'arte sua, il Ferrarese porta nella città estense qualcosa dello splendore eroico sentito dal Dosso, non certo il tumulto del Tintoretto o il fasto de-

Fig. 446 — Roma, Galleria Borghese. Scarsellino: *Diana ed Endimione*. (Fot. Brogi).

corativo del Veronese, ma qualcosa di umile sotto cieli grigi, nuvolosi. Perfino le dimensioni predilette sono comunemente piccole, come se la grazia si rifugiasse nelle cose minuscole. E davvero nel piccolo lo Scarsellino ritrova sè stesso, ad esempio nel quadretto della Galleria di Parma (fig. 448), ove la Vergine sta per imboccare il Bambino, con un gran tovagliolo al collo; e nell'altra della Galleria di Roma, ove par che Gesù voglia sottrarre, allontanare a Giovannino la croce desiderata (fig. 449). Molte di queste opericciole sono sparse di Galleria in Galleria, tutte graziose, idilliache, aneddotiche. Sembrano uno strascico delle pitture dossesche, appunto perchè sul fondo ferrarese son

cosparse tinte veneziane, basse tuttavia, di toni smorzati, di poca forza. Quella riduzione delle forme dei grandi prototipi veneziani e quell'abbassamento compositivo, portarono lo Scarsellino naturalmente verso l'arte dei Bassano, che egli imitò, e perfino, se deve credersi a certi vecchi racconti, contraffece a perfezione. Ma, come può vedersi in alcuni quadri della Galleria Capitolina,

Fig. 447 — Roma, Galleria Borghese. Scarsellino: *Bagno di Venere.* (Fot. Brogi).

« non vi sono mai nello Scarsellino nè le tinte fiammanti di Jacopo Bassano, nè la rusticana schiettezza »[1]. Tutte le sue pitture son grige d'effetto e di colore.

Quando egli dipinge per gli scomparti del Palazzo dei Diamanti, ora a Modena, si prova a inturgidire i muscoli di un Ercole dalla testa microcefala; a mettere un imperatore romano,

[1] Mostra derivazione dai Bassano anche il ferrarese Domenico Mona (n. circa il 1550, m. 1602 a Parma), ad esempio nei *Ss. Pietro e Paolo* della Sagrestia del Duomo di Ferrara, specialmente nel San Paolo, col manto del rosso vinoso proprio anche allo Scarsellino e di alterata origine bassanesca. Così in Sant'Agostino a Ferrara, nell'*Assunta* con figure di evidente ispirazione bassanesca, in un insieme sgangherato, enfatico.

per dargli grandezza, in posa sgangherata; a contorcer forzatamente la Fama per darle slancio; a imbiondire il corpo fanciullesco di Apollo citaredo, fra cumuli di nubi a onde grige. Appena

Fig. 448 — Parma, Pinacoteca. Scarsellino: *La Vergine imbocca il bambino.* (Fot. Croci).

nella Minerva dormiente, di un colore tenero e dorato, in meno lambiccata positura, lo Scarsellino riesce a un effetto discreto, nonostante la sua predilezione per il viola vinoso. Nella pit-

tura degli scomparti del palazzo dei Diamanti resta inferiore al compagno Gaspare Venturini[1], che rappresentò *Vulcano* in un ottagono (fig. 450): forte figura annicchiata, con le gambe accavallate, la testa sulle braccia a cerchio; nella destra, un martello. Siede su blocchi di nubi verdazzurre, sul fondo bleu di cielo vespertino. Sul piede, sui muscoli gonfi, possenti, corron guizzi di luce. Vi domina lo spirito eroico proprio a certi brani accademici dei Carracci, ma con una potenza di scorcio della forma che par ricordare il Tibaldi: solo nel manto rosso-viola può scorgersi affinità con lo Scarsellino, che nulla ha della possanza sculturale del compagno.

La personalità dello Scarsellino, appare più schietta, non carica di elementi estranei, nel quadro della Galleria estense a Modena, con la *Natività di Gesù*, che si vede adorato da angioli, mentre in alto, da un balcone di nuvole, dietro una ghirlanda angelica, s'affaccia l'Eterno. Il modellato è vacuo e lieve; il grigio domina, un grigio vaporoso e tenero. La morbida figura dell'angelo biancovestito in primo piano, con manto verdeoro spento, con ali cineree screziate di rosso viola, par derivi dal Palma Giovane, pur serbando lo sgranato correggesco. Il cielo è di un azzurro vespertino; il colore, per lo sparir della luce, s'abbassa di tono; fioca e quasi monocroma è la tinta delle carni; di un bianco piombifero il velo del Bambino, dove il pittore simula, superficialmente, le variazioni luminose dei Bassano e del Palma Giovane.

In un altro quadro della stessa Galleria, con la *Natività della Vergine* (n. 155), la composizione, ondeggiante alla correggesca, non è troppo equilibrata, come anche il colore, nei suoi rapporti dominanti d'azzurro e di viola. La servente che prepara il bagno, e che è il brano coloristico migliore del quadro, negli accordi di un giallo macero con un viola argento e un bianco grigio assai morbido, lascia scorgere qualche ricordo del Palma

[1] Il nome di Gaspare Venturini si legge nell'*Apparato degli uomini illustri* del Superbi, ma il Baruffaldi scoprì ch'egli dipingeva nel Palazzo Bentivoglio l'anno 1589. Ora si sa che nel 1593 (anno della sua morte) dipinse per gli sfondi dei cassettoni di soffitti nel Palazzo dei Diamanti (A. VENTURI, *La Galleria Estense*, 1882).

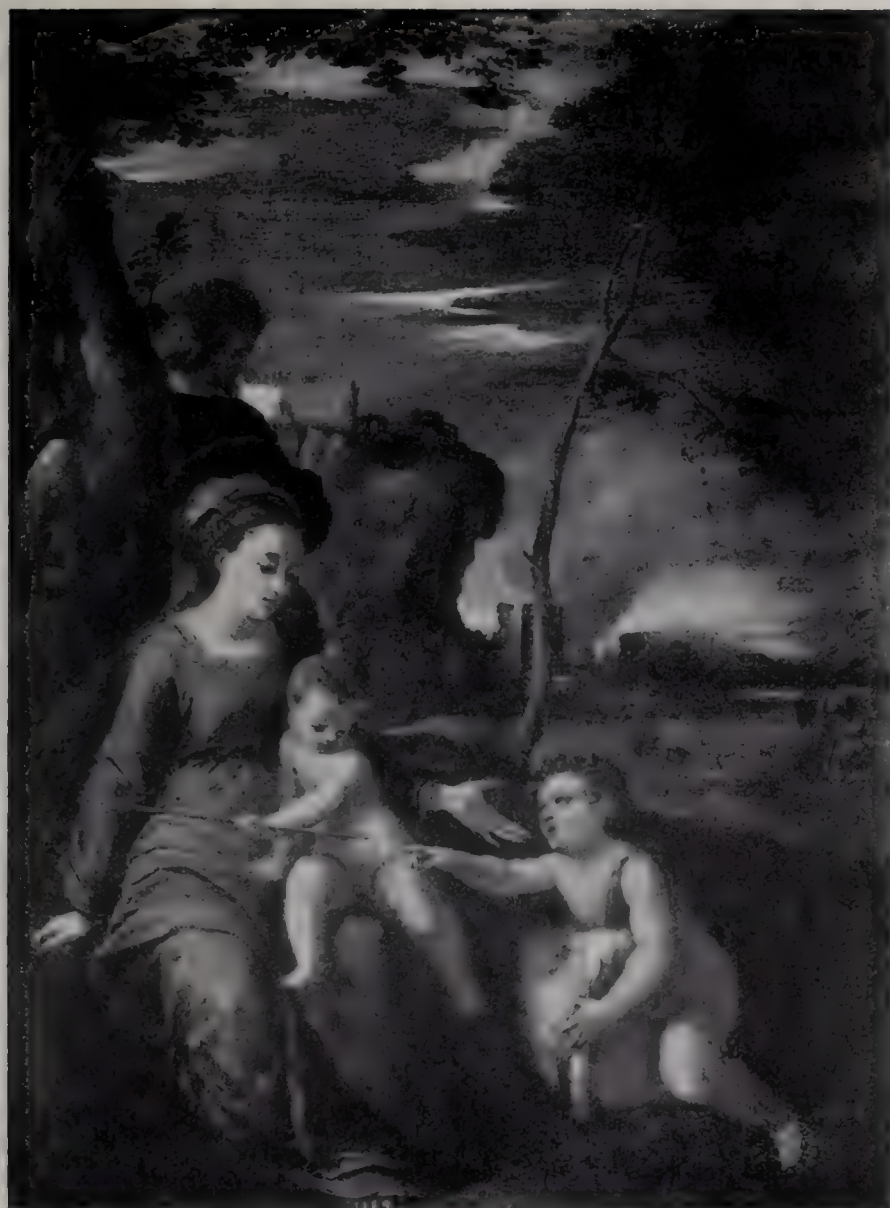



Fig. 449 — Roma, Galleria Borghese. Scarsellino: *Sacra Famiglia.*
(Fot. Anderson).

Giovane. San Gioacchino invece, in manto rosso brace e veste verde che nell'ombra s'infulva, deriva dal Dosso.

Abbiamo accennato alla tendenza dello Scarsellino verso grigiore di toni. Talvolta, come nel quadro di *San Sisto* nel Duomo di Ferrara, il suo colore è asciutto, senza vivezza, mortificato,

Fig. 450 — Modena, R. Galleria Estense.
Venturini: *Vulcano*.
(Per cortesia del Prof. Z. Bonacini).

spento sotto la cenere. Invano si cercano in questo quadro i vecchi ricordi veneziani, le ispirazioni dallo Schiavone, visibili nella *Fuga in Egitto* di S. Maria in Vado a Ferrara; invano i tentativi di fonder movimenti correggeschi e rotondità tizianesca, come nell'*Assunta* di San Benedetto a Ferrara, ove sul cielo grigio forman grappolo gli angioli intorno alla pallida Vergine. Questo quadro, tra i migliori usciti dalle mani dello Scarsellino, può considerarsi, in Ferrara, come un punto d'arrivo del pittore. Al confronto, scompare il *Cristo deposto* della chiesa dei Cap-

puccini, ove, in un livido paese, luci vitree cadono sulla salma e sul plumbeo sudario; e non s'apprezza il gran quadro delle *Nozze di Cana* all'Ateneo di Ferrara, in una torbida atmosfera, da cui escon le false note dei rossi. Sopra una terrazza, contro il cielo nuvoloso, in un gruppetto di spettatori, nulla più rimane della festa cromatica di Paolo nelle tinte intristite, illividite. Il quadro ci lascia conchiudere che lo Scarsellino ebbe un senso artificioso del pittorico, non vera sensibilità pittorica.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Dresda, Pinacoteca: *Sacra Famiglia, S. Barbara e S. Carlo.*
— — *Ritorno in Egitto.*
— — *S. Giuseppe nella sua bottega con Gesù.*
— — *La Vergine col Bambino, S. Francesco, S. Chiara, S. Caterina da Siena e un altro Santo.*
Ferrara, Chiesa di S. Benedetto: *Ritratto di S. Carlo Borromeo.*
— — *Assunzione.*
— — *Martirio di Santa Caterina.*
— — *Martirio dei Ss. Placido e Flavia.*
— Chiesa dei Cappuccini: *Deposizione.*
— — *Ritorno dall'Egitto.*
— Certosa: *S. Bruno.*
— S. Chiara: *La Vergine in trono con i Ss. Antonio abate, Giovanni, Elisabetta, Lucia.*
— — *La Vergine in gloria adorante il SS. con S. Francesco, S. Chiara e alcune monache.*
— S. Crispino: *Assunzione.*
— — *Natività di Maria.*
— — *Annunciazione.*
— S. Domenico: *La Vergine in gloria con i Ss. Lucia, Francesco, Paolo.*
— — *La Vergine con S. Rocco e S. Bertrando.*
— — *Maddalena morente.*
— — *S. Carlo Borromeo* (1616).
— Duomo: *La Vergine in gloria con i Ss. Ambrogio e Geminiano* (ritratto, quest'ultimo, del *Vescovo Fontana.* Opera già nella Cappella del Sacramento, ora in Sacrestia. Secondo il FRIZZI fu posta sull'altare nel 1611).
— — *I Ss. Giovanni e Bartolomeo* (copia dal Dossi).
— — *S. Sisto* (SCALABRINI e BARUFFALDI).
— S. Francesco: Copia dell'*Assunta* del Carpi.
— — *La Vergine con S. Gaetano.*
— — Ritratto di un personaggio dei Bevilacqua, e più precisamente di *Antonio Bevilacqua* († 1592).
— — *L'Assunta* (copia dal Carpi).
— Chiesa di S. Giuliano: Nove quadretti con *Storie di S. Eligio.*
— Chiesa di S. Maria Nuova: *Il miracolo delle nevi* (resto di una grande tavola).
— — *Ritorno dall'Egitto.*
— S. Maria in Vado: *Fuga in Egitto.*
— Chiesa di S. Paolo: *Ratto d'Elia* (catino dell'Abside).
— — *Nascita del Battista.*
— — *Discesa dello Spirito Santo* (abbozz. da Sigismondo).
— Palazzo Arcivescovile: *Adorazione de' Magi.*
— — *La Vergine* (testa: resto degli affreschi della Cappella del Sacramento nel Duomo).
— — *S. Carlo.*
— — *L'Orazione nell'Orto.*
— — *La Vergine in gloria con i Ss. Rocco e Bertrando.*

Ferrara, Pinacoteca: *Annunciazione.*
— — *Nozze di Cana* (già nel Refettorio di S. Benedetto).
— — *Ritratto di Virginia Ariosti.*
— — *Ritratto di Antonio Ariosti.*
— — *Discesa dello Spirito Santo.*
— — *I Ss. Lorenzo e Francesco.*
Firenze, Galleria Pitti: *Nascita di una bimba.*
— Galleria degli Uffizi: *Sacra Famiglia.*
Gualdo, Coll. del conte Mazza: *L'Ultima Cena* (1605) (dal Refettorio delle Clarisse di S. Guglielmo).
Migliaro, Chiesa: *La Vergine in Gloria e S. Carlo Borromeo.*
Milano, Galleria di Brera: *La Vergine in gloria con i Dottori della Chiesa e altri Santi* (già presso le Monache di S. Bernardino di Ferrara).
Modena, Chiesa di S. Pietro: *La Maddalena.*
— R. Pinacoteca Estense: *La Natività di Gesù.*
— — *La nascita della Vergine.*
— — *Sei figure allegoriche.*
Parma, R. Pinacoteca: *La Vergine imbocca il Bambino mentre un angelo porge il piatto.*
— — *Venere e Amore.*
Roma, Galleria Capitolina: *Adorazione de' Magi.*
— — *Fuga in Egitto.*
— — *Discesa dello Spirito Santo.*
— — *Ascensione.*
— Galleria Borghese: *I pellegrini in Emmaus.*
— — *Sacra Famiglia.*
— — *Venere piange la morte di Adone.*
— — *Il bagno di Venere.*
— — *La cena in casa del Fariseo.*
— — *Diana ed Endimione.*
— — *La strage degli Innocenti.*
— Galleria Colonna: *Crocefissione.*
Venezia, Coll. Guggenheim (già): *Vergine col Bimbo e S. Giovanni.*
Viconovo: *Assunta* (ritoccata).
Vienna, Museo: *Il Calvario.*
Voghera, Chiesa Parrocchiale: *S. Lucia* (da doc. dell'Arch. Parrocchiale).

GIAMBATTISTA TINTI E L'ESORDIO DELLO SCHEDONI.

1558, 1 gennaio — Nasce Giambattista Tinti in Parma.

1588 — Affresca la cupola della Madonna degli Angeli a Parma.

1592 — Colora la tela della *Maddalena ai piedi di Gesù in casa del Fariseo*, ora nella R. Pinacoteca.

1594 — Dipinge un quadro per i Ss. Cosma e Damiano in Parma e un altro per Sant'Alessandro presso la Steccata.

1595 — Prende impegno di fare in San Prospero di Reggio una pittura, che forse non eseguì, trattenuto da altri lavori e forse anche già malandato in salute.

1599 — Detta il suo testamento, disperando di guarire.

1604, 26 gennaio — Un rogito del notaio Francesco Roberti, citato da Enrico Scarabelli-Zunti, con questa data, lo dice morto pochi giorni prima.[1]

* * *

Per la cupola della Madonna degli Angeli (es. fig. 451) a Parma G. B. Tinti attinge a piene mani dal Correggio, componendo un cartone di motivi tratti dall'abside di San Giovanni Evangelista e dalla cupola e dai pennacchi del Duomo. I grandi angioli presso la Vergine son copie dal coro dei musici nella conca dell'abside di San Giovanni Evangelista, gli stessi che Annibale Carracci copiò; la Vergine è nella posa dell'Incoronata di quell'abside stessa, e dovunque spumeggiano le bionde chiome correggesche, s'aprono grandi occhi, si disegnano gli arditi scorci del Correggio. Da tanti plagi la personalità del pittore non viene tuttavia soffocata; anzi l'effetto decorativo degli affreschi risalta vivace e nuovo, in quella ruota di umane forme che si aggira intorno all'occhio con la colomba, al suo nimbo di luce e

---

[1] Bibliografia su Giambattista Tinti: C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, ivi, 1896; Bertolazzi, *Guida per osservare le pitture... di Parma*, 1830; Scarabelli-Zunti, Schede mss. nel Museo di Parma.

alla cerchia di teste di cherubi abbozzate sopra un sol modulo correggesco e picchiettate vivamente di luce. Da quella cerchia si stacca, invece di adagiarvisi come l'Assunta correggesca del Duomo, la Vergine a braccia in croce sul petto: lo stacco degli scuri contorni dal fondo luminoso, il contrasto fra il manto chiarissimo e la veste scura, portano nella decorazione una vivezza di risalti da cui avrebbe rifuggito il Correggio. Qualche motivo del Tibaldi può anche riconoscersi tradotto alla correggesca dal morbido spessor delle forme bagnate di luce, come si vede nell'arco di carne viva descritto da un putto a piè della Vergine [1]. È questa certamente l'opera maggiore del Tinti, che ai motivi copiati senza scrupolo infonde vita diversa con le accentuazioni pittoresche della luce e delle ombre strappate, dei colori a intenso contrasto.

All'arte bolognese si approssima il *Redentore che versa sangue dal Costato*, dipinto sopra uno stendardo di cuoio, nella Pinacoteca di Parma (fig. 452). Dalla nicchia piatta, ornata alla miniaturistica, esorbita il Cristo pesante, contorto, con le forme compatte dei Bolognesi contemporanei al Passarotti, e con drappi cincischiati, increspati, arrotolati in chiocciòloni petrigni, che rivelano, come i faticosi contorcimenti di tutta la figura, l'influsso del fiamminghismo accademizzante di Dionisio Calvaert. Del Correggio e del Parmigianino può vedersi qualche riflesso nel tipo del volto e nei cincinni lucenti e arzigogolati. È opera mediocre e pretensiosa, priva di equilibrio, nonostante i mezzucci manieristici cui ricorre il pittore per puntellar la figurona nel suo tentativo di staccarsi dal suolo.

La struttura faticosa delle composizioni di G. B. Tinti ricompare nel quadro del *Convito in casa del Fariseo* (fig. 453), appartenente alla Pinacoteca di Parma, con figure dai gesti forzati, sbilenchi, contorni duri, colore stridulo. È tuttavia, questa, un'opera più significativa della precedente: interessa per il suo stesso sforzo di costruzione articolata, snodata e com-

[1] Motivo usato dal Tibaldi nella pala d'altare in Ancona, citata nel volume precedente.

plessa, e per certa forza sintetica di risalti luministici ottenuti mediante essa. Par che il pittore dipinga con stento e fatica

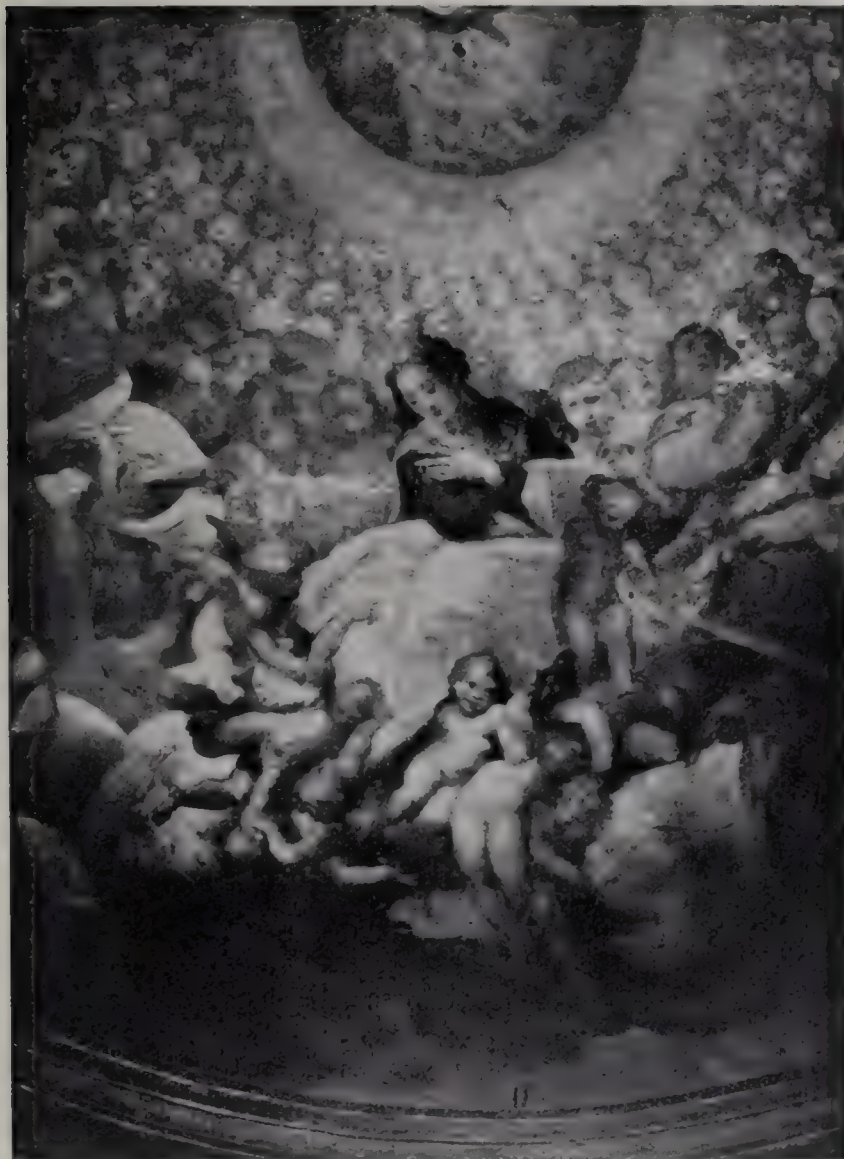



Fig. 451 — Parma, Chiesa delle Cappuccine.
G. B. Tinti: Particolare della cupola con l'*Assunta*.
(Per cortesia del Senatore Mariotti).

d'inabile parlatore che voglia esprimere un elaborato pensiero. I gesti squilibrati e sconnessi hanno quasi sempre un risul-

Fig. 452 — Parma, R. Pinacoteca. G. B. Tinti: Stendardo su cuoio.
(Per cortesia del Senatore Mariotti).

Fig. 453 — Parma, R. Pinacoteca.
Gian Battista Tinti: *Maddalena in casa del Fariseo.*
(Per cortesia del Senatore Mariotti).

tato pittorico, e gli oggetti della mensa, non sentiti nella loro vita, con buoni esempi di luminismo sul gusto fiammingo. L'intervallo scuro di una parete tra il fondo architettonico in lume diffuso e i convitati in penombra accentra l'effetto di luce sulla figura della Maddalena supplice, melodrammatica, di lontana ispirazione correggesca. Nelle figure dei convitati si ritrova qualche impronta propria dell'Accademia bolognese, ma alcune di esse, specialmente quella del personaggio a capo tavola, ritraggon qualcosa delle forti sagome del Passerotti. In quest'opera, più che nelle altre, si spiega tuttavia l'influsso del Tibaldi, appunto per lo studio di complicare e articolare lo scenario architettonico, da cui trae fondamento l'intera composizione. Anche il motivo di scale nel fondo fu certo suggerito dagli affreschi del Tibaldi nella Università di Bologna [1].

Altro centone di motivi correggeschi è il quadro del Duomo con l'*Assunta e i Santi Tommaso Apostolo, Lucia, Giovanni Evangelista e Bernardo vescovo.* La Madonna direttamente deriva dall'*Incoronata* nella chiesa di San Giovanni, come alcuni angioli musici e la figura di San Giovanni Evangelista, con la testa poggiata sopra un braccio e intenerita da un velo di luce che s'imbeve del rosso riverbero del manto. Più non si riconosce, tuttavia, la gamma del colore correggesco, nè nella Madonna in veste rossoviola, nè negli angioli con stoffe illividite e volti di un rosso tendente al violaceo, nè in San Giovanni, il cui manto di un rosso di lacca trova riscontri cromatici nell'arte bolognese piuttosto che nella parmense. L'intonazione generale del quadro è rosseggiante, cuprea; e il rude colore di G. B. Tinti talvolta cede a morbidezze pittoriche eccezionali, come può vedersi nella figura del Santo vescovo, schiarato di luce perlacea il volto di sinuosi contorni correggeschi, e avvolto nel fiotto d'oro bruno di un piviale sfaldato, su cui delicatamente fioriscono il fioco

---

[1] Più calma e semplice è la trama compositiva di un disegno di *Cenacolo*, nella Pinacoteca di Parma (fig. 454). Ma lo spazio manca agli accumulati gruppi di Apostoli ai lati della tavola. Dal fondo architettonico, accurato, non si staccano le figure di stampo accademico, modellate, come l'architettura, da un segno minuzioso, meticoloso, senza rapidità nè bravura, quasi pedante.

Fig. 454 — Parma, R. Pinacoteca. G. B. Tinti: *Il Cenacolo.*
(Per cortesia del Senatore Mariotti).

cilestre e la madreperla dello scapolare. Ma più che in questa pittura composta di elementi correggeschi, la personalità chiusa, aspra, pesante, di G. B. Tinti si rispecchia nella stenta e lambiccata composizione di *Gesù in Casa del Fariseo*, compiuta nel 1592, verso la fine della sua vita.[1]

* * *

Come i Carracci, Bartolomeo Schedoni ritorna allo studio diretto del Correggio, modificandone gli elementi nel suo stile pittorico piuttosto incline a determinazione netta e a stacco dei campi cromatici che allo sfumato correggesco, maggiormente sentito da quei maestri bolognesi, e in particolare da Annibale. I Carracci stessi, soprattutti Ludovico, più penetrato di venezianismo pittorico, e anche il Caravaggio, ebbero influenza nella formazione dello stile proprio a questo forte e aggraziato maestro emiliano, che nelle opere della maturità sembra preparare la squillante vita pittorica del Guercino. Perciò lo studio dello Schedoni dovrà logicamente esser compreso nel quadro della pittura secentesca.

Basterà qui ricordare, in rapporto col manierismo, di cui rimangon sempre elementi sporadici nell'arte del maestro parmense, le pitture nella sala del Consiglio di Modena, non dissonanti da quelle di Ercole Abate, e la *Predica del Battista* nella Galleria di Parma (fig. 455), memore di eleganze parmigianinesche e affine all'arte di Niccolò dell'Abate nel frastaglio di un paese minuto e pittoresco, e nel modo di toccar di luci sparse

---

[1] Catalogo delle opere:

Parigi, Louvre: Quadro cit. dal Siret.

Parma, Chiesa della Madonna degli Angeli: Cupola e pennacchi ad affresco.

— Chiesa di Sant'Alessandro presso la Steccata: *San Miniato.*

— Duomo, Altare della grande crociera, verso meriggio: *L'Assunta con i Santi Tommaso, Lucia, Giovanni: [illegible], Bernardo* [illegible] BERTOLAZZI.

— R. Pinacoteca: *La Maddalena ai piedi di Gesù in casa del Fariseo.*

— — Gonfalone della confraternita delle *Cinque Piaghe*, su cuoio, con *Cristo che abbraccia la croce.*

— — Disegno a penna e acquarello con il *Cenacolo.*

Vicomero (villa nel Comune di Golese presso Parma), Chiesa Parrocchiale: Affreschi coperti da quadri in tavola e in tela.

figurine, rocce, alberi, quasi con effetto di preziosa filigrana. È un'opera che non ha riscontri nell'attività dello Schedoni più noto, così penetrata di elementi manieristici, specialmente

Fig. 455 — Parma, Galleria.
Schedoni: *Predica del Battista.*

nelle pose delle figure sedute, di corretta costruzione raffaellesca. Notevole è tuttavia, in questa fine pittura, quasi estranea ai caratteri dello Schedoni maturo, la subordinazione del concetto formale accademico, espresso dalle singole figure, all'effetto generale luministico, che ne cancella l'individualità per fonderle con lo scenario mosso e pittoresco.

LUCA CAMBIASO.

1527, 18 ottobre — A Moneglia, terra del genovese, dove Giovanni Cambiaso aveva condotto la moglie per timore degli svizzeri che discendevano per il sacco di Roma, nasce Luca. Secondo il SOPRANI, dimostrò precocissima attitudine all'arte, e venne educato dal padre, che lo fece studiare sopra un disegno del Mantegna, e poi sopra i dipinti di Perin del Vaga, del Beccafumi, e specialmente del Pordenone, in palazzo Doria. Cominciò a dipingere in pubblico quindicenne, e decorò, prima di chiaroscuro, poi a colori, alcune facciate di case.

1552 — Secondo il SOPRANI, Luca eseguisce in quest'anno in Santa Maria degli Angeli a Genova, nella cappella Centurione, la *Decollazione del Battista*.

1559 — In quest'anno dipinse una tavolina con la *Resurrezione* per Fra Luca suo confessore, nel convento di San Bartolomeo degli Armeni, a villa di Moltedo presso Genova (SOPRANI).

1561 — Per lo stesso Fra Luca eseguì un'altra tavola con la *Trasfigurazione*, e, sempre secondo il SOPRANI, decorò in quest'anno la cappella Spinola in Santa Caterina di Genova: vi dipinse nella cupola *alcuni angeli*, nei peducci i *Dottori della Chiesa*, nelle pareti *due storie di San Benedetto*, e sull'altare una tavola con *San Benedetto fra i Santi Giovanni Battista e Luca*. Il RATTI aggiunge che in quella stessa cappella erano di sua mano le piccole figure in marmo con il *Crocefisso*, la *Vergine e San Giovanni Evangelista*.

1575 — Luca Cambiaso va a Roma, con la speranza di ottenere dal Pontefice Gregorio XIII l'autorizzazione alle nozze con la cognata, da lui condotta in casa dopo la morte della moglie. Secondo il SOPRANI, che narra queste domestiche vicende di Luca, e insiste sull'appassionato e disgraziato amore dell'artista, causa del suo decadimento e di affrettata morte, il papa avrebbe negato il consenso; ma documenti pubblicati dal LABÒ dimostrano invece che nel 1580 Luca

aveva avuto una bambina dalla cognata, considerata sua legittima moglie.

1579 — Data del *Cenacolo* nel Refettorio dei Padri di San Francesco di Castelletto, compiuto per commissione di Francesco Grimaldi (SOPRANI).

1583 — È chiamato da Filippo II all'Escuriale, dopo una lunga interruzione dei lavori causata dalla morte di Giovan Battista Castello nel 1569. Il Cambiaso lascia Genova per la Spagna. La sua partenza avvenne probabilmente in ottobre.

1583, 19 novembre — È nominato pittore di Filippo II, con trattamento annuo di 500 ducati, oltre il pagamento delle singole opere (cfr. LABÒ, *L. C. in Spagna*, in *Gazzetta di Genova*, 1922).

1585, 6 settembre — Muore all'Escuriale, e viene sepolto presso l'altar maggiore della chiesa parrocchiale di San Bernabò (LABÒ, op. cit.). [1]

* * *

Debole esordio del Cambiaso è la tavola della *Resurrezione*, dipinta per il suo confessore Fra Luca nella chiesa di San Bartolommeo degli Armeni a Genova, e datata 1559. Le figure, di stampo raffaellesco alla Perin del Vaga, e il colore chiaro, asciutto, come di carta acquerellata, rispondono ai criteri del più freddo convenzionalismo artistico. Le note cromatiche mancano di vivezza: anche il bianco s'ingrigia, spento da quella scialba tavolozza.

L'apparenza cartacea della superficie dipinta si ritrova nella *Trasfigurazione*, eseguita per la stessa chiesa, due anni dopo, ove il colore prende qualche trasparenza nel bianco della veste

---

[1] Bibliografia su Luca Cambiaso: G. P. LOMAZZO, *Trattato della pittura*, Milano, 1584; ID., *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590; G. B. ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587; J. DE SIGUENZA, *Historia de la orden de San Geronimo*, Madrid, 1605; F. MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, 1666; R. SOPRANI, *Vita dei pittori genovesi*, con note di G. RATTI, Genova, 1768; A. PALOMINO, *El Parnaso Español*. Madrid, 1796; L. LANZI. *Storia pittorica*, Milano, 1825; M. LABÒ, *Il romanzo di Luca Cambiaso*, in *Marzocco*, 1921; ID., *Luca Cambiaso in Spagna*, in *Gazzetta di Genova*, 1922; ID., *Villa Imperiale*, in *Illustrazione Italiana*, 1921; G. DELOGU, *Luca Cambiaso*, in *Emporium*, 1927; ID., *Catalogo della mostra centenaria di Luca Cambiaso*, Genova, 1927.

di Cristo, velato d'ombre viola, nel bianco argentino del manto di uno degli Apostoli, in certe note di violetto, di verde olivo, di giallo lucente. La policromia del quadro, intonata alle note predilette da Perin del Vaga, è più chiara e festosa che nella *Resurrezione*, e trova il suo vertice sonoro nella nota squillante di un rosso.

Il ricordo della *Trasfigurazione* di Raffaello è evidente, ma il Cambiaso ne sconvolge l'armonia con gli eccessi di un movimento sgangherato sino alla goffaggine.

Di questa tendenza agli effetti iperbolici di movimento ricordiamo un esempio tipico: gli affreschi nelle sale superiori di Palazzo Spinola, ora della Prefettura Genovese.

Più che gli schemi dei giganti di Perin del Vaga, allungati fuor di misura, sembra che il chiaroscuro violento e lo schematismo delle forme di Domenico Beccafumi, ad esempio negli intarsi marmorei per il pavimento di Siena, abbiano, insieme con l'impeto dell'effetto formale e dinamico di Antonio da Pordenone, ispirato Luca, autore degli affreschi raffiguranti *Apollo che fulmina i Greci* (fig. 456) e l'*Amazonomachia*. Come inebriato dall'importanza dell'opera e dalla libertà dell'affresco, il giovane pittore non scorge più limiti al grandeggiar mostruoso dei corpi: aggloba muscoli formidabili fuor d'ogni apparenza umana; foggia ad enorme palla il torso ipertrofico di Apollo saettatore; mostra allungata come in uno specchio convesso la mascella ferina di un gigante proteso a sostener un morto: fa del michelangiolismo tra grottesco e macabro nel furore creativo. Dimentica in quella rumorosa ansia d'effetti la più elementare disciplina di proporzioni: la volta delle sale par s'abbassi, si schiacci, opprima chi la guarda, sotto quel crollo di masse giganti, abbozzate da una mano forte e maldestra. Nell'*Amazonomachia* (fig. 457), il gruppo dei cavalli e dei cavalieri lascia scorgere il tentativo di tradurre in volumi iperbolici un motivo del cartone di Leonardo per la *Battaglia d'Anghiari*, mentre nella figura di Fiume, schiacciata contro terra, con l'urna riversa, s'imprime il ricordo del Beccafumi, e quello di Michelangelo, con i suoi Patriarchi della

Fig. 456 — Genova, Palazzo Spinola. Luca Cambiaso: *Apollo fulmina i Greci.*
(Fot. per cortesia dell'Ufficio di BB. AA. a Genova).

Sistina, in certe figure decorative del fregio, tra cui un Bacco volgare e pittoresco sembra preannunci la forza plebea dello Strozzi. Superbo, nell'*Amazonomachia*, è il gruppo a sinistra di cavallo con Amazzone, inclinata massa petrigna in un raccorcio potente. Dietro il gruppo dei combattenti, gravato da un chiaroscuro funereo, il cielo espande in due pennellate fosforiche la chiusa violenza della scena. Non altra concessione al colore ha fatto il Cambiaso in questi affreschi ove si notano, in una strana mescolanza d'involontario grottesco e di terribile, effetti più proprii d'incisore che di pittore, come può vedersi specialmente nell'Apollo sulle nubi sfrangiate, che par opera di xilografo. Si annuncia, in Palazzo Spinola, tra i corpi gibbosi e i movimenti sgangherati, un temperamento d'artista eccessivo, brutale, ma ricco di energie, pronto a farsi largo a spintoni fra le studiate grazie dei seguaci di Perin del Vaga.

Dal rombo degli effetti e dagli eccessi di una fantasia straripante e incomposta, presto si allontana il Cambiaso, come può vedersi in un'opera che è tra le migliori della sua giovinezza: la *Madonna col Bambino, il Battista e Angioli*, dipinta per la chiesa di Santa Maria della Cella a Sampierdarena. Lo schema raffaellesco del periodo tardo s'imprime nelle oblunghe forme della Vergine, ammorbidite sul fondo scuro d'alberi con lombarda sensualistica dolcezza; ma solo una conoscenza più o meno diretta dell'arte di Antonio Allegri può spiegarci il contorno frastagliato del gruppo, la forma ondeggiante e mossa che si presta al volubile gioco della luce con l'ombra, la soffice carnosità della mano pendula di Maria. Il pittore opprimente di Palazzo Spinola qui improvvisa scherzando il gruppo delle sacre figure tra quinte leggiere d'alberi: sospende il puttino alle ginocchia materne, come per gioco; affila, volgendole di spigolo, la figuretta dell'angelo e le acute asce dell'ali; muove goffo tra l'erbe, come farfallone carpaccesco, l'altro che insegue l'agnello del Battista. La Gloria in alto, con vezzosi putti correggescamente morbidi, è alquanto convenzionale, ma il gruppo divino apre come una oasi di primaverile freschezza nella vita pittorica del Cambiaso:

Fig. 457 — Genova, Palazzo Spinola. Luca Cambiaso: *Amazonomachia*.
(Fot. Ufficio BB. AA. di Genova).

par stormire con le frondi degli alberi, tra fruscii di luce e murmure d'ombra, sul chiaror velato del cielo. Si sente che il Correggio ha in questo momento conquistata l'anima del pittore, suggerendogli note di grazia briosa e una vivezza decorativa a lui inconsueta.

Ai consigli di Galeazzo Alessi, secondo il Soprani, si deve il senso di misura raggiunto, nella sua artistica pienezza, da Luca, che dagli incomposti effetti di Palazzo Spinola giunse per essi all'equilibrio e alla chiarezza costruttiva della decorazione di villa Imperiale a Genova (fig. 458). Ivi, l'impalcatura architettonica della sala con pitture illustrative dei fasti di Roma ha davvero un riflesso della solennità e della contenuta ricchezza ornamentale propria ai palazzi genovesi dell'Alessi. Le cornici preziose, in istucco, adorne di fregi puramente architettonici, che racchiudon l'affresco centrale del *Ratto delle Sabine* e i quattro minori ad esso agganciati, e anche le erme bronzee che rafforzano i fasci di pilastri in finto marmo tra il fregio della volta e le cornici di quella grande composizione, son motivi diffusi nella Genova del periodo alessiano.

Ogni particolare, nell'addobbo della superba sala, è veduto in funzione architettonica: due figure allegoriche, costrette entro schemi di geometrico rigore, si equilibrano in masse ben riquadrate e salde negli angoli della volta, sul fondo di una parete angolare: e l'ornato piedistallo che sorregge una sfera marmorea s'innalza tra esse come fulcro di perfetto bilanciere. Sui lati più lunghi della volta, tra due quadri di storia romana, si aprono nicchie semicircolari con i gruppi, in finto marmo bianco, della *Lupa romana* (fig. 459) e di *Roma vincitrice* (fig. 460), mirabile il primo per eleganza nervosa di forma, l'altro per complessità costruttiva: entrambi per la gradazione pittorica dei bianchi nel passaggio tra luci e ombre trasparenti.

Il quadro centrale col *Ratto delle Sabine* si stacca dall'adorna cornice di stucco che corre lungo i rettangoli minori e le finte nicchie, per mezzo di balaustre dorate e di mensole, su cui beatamente siedon floridi putti cariatidi, e raggiunge un forte effetto

Fig. 458 — Genova, Palazzo Imperiale. Luca Cambiaso: *Il ratto delle Sabine* (particolare della decorazione delle volte).
(Fot. Ufficio BB. AA. di Genova).

illusionistico di profondità traverso la calcolata prospettiva di loggiati, di archi trionfali, di palagi (fig. 461). Masse di edifici si controbilanciano in un'articolata costruzione scenografica, di qua e di là dall'arco elevato nel centro della piazza, desta dal rombo dei cavalli e dal turbine delle figure sotto la sferza di un

Fig. 459 — Genova, Palazzo Imperiale.
Luca Cambiaso: Particolare del soffitto nella sala romana.
(Fot. Ufficio BB. AA. di Genova).

sole meridiano, che staglia ombre cupe alla Beccafumi sulla squillante chiarità dei colori. Qui il Cambiaso torna a cercare gli effetti di movimento con ardire e con impeto, ma anche con una giustezza di rapporti proporzionali tra figure e ambiente ignota al decoratore di Palazzo Spinola, e con un sicuro senso costruttivo nel rotear di figure e gruppi entro lo spazio. Nonostante il suo atteggiamento di bravata e il modulo manieristico delle forme, la personalità di Luca esce ben definita da questa composizione

centrale, dove i gruppi turbinanti in varie direzioni, i drappi accartocciati o impietriti nello spessor delle falde arricciate, accennano a ideali schemi volumetrici in uno sfondo scenografico di chiara e precisa spazialità, di rigoroso ordine architettonico. Lo stampo manieristico del tardo raffaellismo genovese,

Fig. 460 — Genova, Palazzo Imperiale.
Luca Cambiaso: Particolare del soffitto nella sala romana.
(Fot. Ufficio BB. AA. di Genova.)

alterato dai modi beccafumiani, si riconosce nelle figure degli episodi di storia romana, non senza una sigla personale in quel subito raggelarsi alla luce delle falde arricciolate e svolazzanti, che è tra i convenzionalismi prediletti dal Cambiaso, e che indubbiamente si sprigiona dalla sua tendenza ad accennar volumi, ad arrotondarli.

Forse alquanto antecedente a questo capolavoro di Luca pittor d'affreschi, è la composizione raffigurante, in una sala di

Palazzo Parodi, gli operai intenti a costruire, per ordine dell'imperatore di Trebisonda, un palazzo destinato ai Lercari (fig. 462), gioco divertente ed esperto di masse architettoniche e umane, dove la costruzione cubistica, fondata da Luca sui precetti di Giovanni Cambiaso suo padre, si trova chiaramente esplicata in alcune figure, ad esempio nell'operaio chino in angolo a destra, nel manovale che ascende la scala, e in tutto quel curioso popolo di colorati dadetti che son le figurine degli operai sul piano dell'impalcatura. Rimangono chiare, in questa articolata costruzione, le impronte dei moduli manieristici di Perin del Vaga, alterati e spesso ingoffiti, ma più gli influssi beccafumiani, cui si deve soprattutto la rapida trascolorazione delle superfici ai tagli netti di luce e d'ombra.

Con le pitture di villa Imperiale presentano affinità costruttiva e riscontri di tipi plastici i due grandi affreschi sulle pareti della cappella Lercari nel Duomo di Genova (fig. 463). Ivi l'abilità architettonica del Cambiaso è nel suo pieno rigoglio. L'esempio di Paolo Veronese ha dato forse lo spunto alla suntuosità dell'ambiente, e anche al movimento scenografico della folla, che tuttavia incede lenta, sulle pareti della cappella Lercari, nella maestà di un adagio cromatico, ben lontano dal fantasmagorico vibrare proprio alle superfici spezzate e incuneate di Paolo. La stessa trasformazione si nota nell'ambiente delle scene, lontano dal taglio ardito e rapido delle architetture di Paolo, ma anzi solidamente impiantato sul forte sostegno di quattro edicole, da cui si slancia, illusionisticamente tronco dalla cornice, un profondo tiburio: gli elementi architettonici prediletti da G. B. Castello son qui tradotti in un insieme grandioso e rigorosamente contrappesato, con uno studio di simmetria che ha il suo fulcro di bilanciere nel candelabro appeso al soffitto. La visione architettonica raggiunge un effetto di equilibrio rigoroso, di sfarzo imponente e un po' greve, ben diverso dallo scintillìo orientale di Venezia, e proprio invece di Genova superba sul principio del Cinquecento. Il ritmo solenne degli scenari trova rispondenza nelle figure schierate in primo piano, modellate con larghezza, con

Fig. 461 — Genova, Palazzo Imperiale.
Luca Cambiaso: Particolare del soffitto alla sala romana.
(Fot. Ufficio BB. AA. di Genova).

Fig. 462 - Genova, Palazzo Parodi. Luca Cambiaso: *L'Imperatore di Trebisonda fa costruire un palazzo per Megallo Lercari.* (Fot. Ufficio BB. AA. Genova).

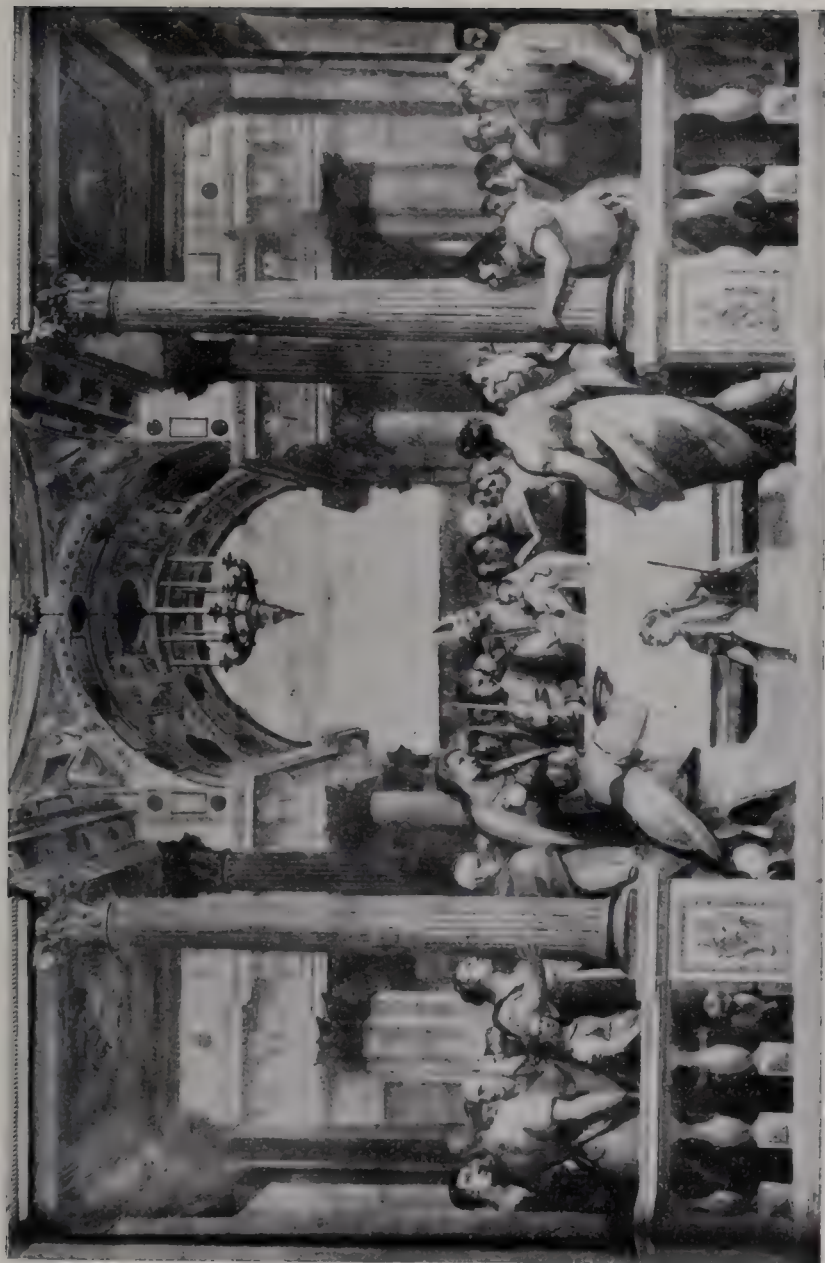



Fig. 463 — Genova, Duomo. Luca Cambiaso: *La Presentazione di Gesù al Tempio.*
(Fot. Gabinetto Fotografico del Municipio di Genova)

una sommarietà plastica che risulta talora ad espressioni di rara maestà formale, come nella Vergine dello *Sposalizio*, o di raffinata opulenza, come nella donna veduta da tergo sul primo piano della *Presentazione al Tempio*. Il tiburio e le edicole distribuiscono la folla come entro i vani di un trittico aperto in profondità di spazio, sotto il largo respiro dei soffitti e della cupola: e in quei vani si bilanciano con metro perfetto di contrappesi le masse delle figure, tra cui sono esempi mirabili della potenza costruttiva propria all'ardito semplificator di volumi cui si devono le Virtù grandeggianti in istucco sulle pareti della cappella. Motivi delle Stanze di Raffaello si riconoscono agevolmente nei gruppi laterali dello *Sposalizio*, ma anch'essi trasfigurati dalla ben chiara personalità di Luca. Alquanto più animata nell'ondeggiar delle masse e nelle larghe sfaldature plastiche, più mossa nel prezioso cangiar del colore, è la *Presentazione al Tempio*, dove il puttino adagiato tra le braccia del Sacerdote richiama dappresso i genietti cariatide attorno al *Ratto delle Sabine* in Villa Imperiale, e dove il fanciulletto con torcia seduto sui gradi, lungo l'asse del quadro, spiritosamente riassume, nella sua massa prismatica di piccolo automa, le bilanciate inclinazioni della folla intera.

Il colore, specialmente nella *Presentazione*, più mossa, ha insolite raffinatezze di tinte chiare, liquide, cangianti al passaggio di una tenue luce argentina, come di pallido sole che filtri dall'alto e abbagli le terse superfici.

L'influsso del Correggio, notato nella pala di Santa Maria della Cella, si sviluppa nella *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Lorenzo*, sopra una parete della stessa cappella Lercari. Dalla pala di San Sebastiano a Dresda probabilmente deriva la posa del piccolo Gesù a cavalcioni sul ginocchio della Madre, e correggesca è l'intera composizione con le figure che forman ghirlanda. Ma lo spirito dell'Allegri vien meno con la vivezza e lo scintillio del suo colore bagnato di luce: le figure, in toni spenti, sono avvolte da una monotona atmosfera biondogrigia.

Migliore, per quanto faticosamente elaborato nel gioco costruttivo dello stilobate e delle colonne tronche, è il quadro a riscontro di questa Madonna, con *San Benedetto tra i Santi Giovanni Battista e Luca* (fig. 464), ove nella figura dell'Evangelista appar chiara la derivazione correggesca. Solenne e dolce patriarca, San Benedetto si raccoglie nella lettura del libro; e il riflesso del drappo aureo ammorbidisce l'umida luce che sfiora la fronte. Macchinosi sono i Santi laterali, e pur come oppressi dalla nicchia formata con i piedistalli delle colonne tronche. In tutta la disposizione degli elementi: il capitello ornato che forma sedile al Battista, il rocchio di colonna caduto, gli alberi foschi dietro lo stilobate, la mitra del vescovo, imprigionata tra le ginocchia di due figure, si sente il calcolo, la fatica di una costruzione posticcia, che diminuisce l'attrattiva di un'intonazione morbida e fusa e della dolce e raccolta umanità di pensiero impressa nel volto di San Benedetto.

La sicura affermazione stilistica del Cambiaso nei grandi affreschi della Cappella Lercari meglio che in questi due quadri riecheggia nella costruzione di un'altra pala d'altare del Duomo genovese, con la *Madonna, Gesù e Sant'Anna, fra un Santo vescovo e S. Domenico* (fig. 465). La nicchia, al cui limitare si stringono le tre prime figure (il putto memore del piccolo Cupido in veste sacra nello *Sposalizio* correggesco di Santa Caterina al Louvre, la Madonna tutta correggesche moine, Sant'Anna ciarliera), par le abbracci nella sua conca profonda; e i due pilieri dei Santi eretti ai lati prolungano idealmente i margini della nicchia, rafforzando la stabilità architettonica del gruppo, dove la fluidità correggesca delle linee non nuoce alla saldezza dei volumi globali di Luca. Il fascino delle cadenze emiliane non soffoca la plastica semplificatrice del Cambiaso, perfetta ad esempio nel manto che inguscia la tesa figura del Santo vescovo; ma induce l'artista a modular curve, a sfaldare contorni, e mover aure volubili intorno al gruppo civettuolo della Madonna col Bimbo. Le grandi palpebre del Correggio ombran lo sguardo chino di Maria, e sull'arco della bocca sottile trema il sorriso; le ombre

Fig. 464 — Genova, Cappella Lercari. S. Lorenzo.
Luca Cambiaso: *I Ss. Benedetto, G. Battista e Luca.*

Fig. 465 — Genova, Cattedrale. Luca Cambiaso: *Sacra Famiglia e Santi.*
(Fot. Alinari).

punteggiano i volti, scavan fossette nelle guance di Gesù; scherzano, con sensibilità pittorica degna dei più vivaci schizzi del Cambiaso, intorno alla umana roccia del gruppo, tutta spigoli e svolte.

La bella pala è dipinta in una dolce intonazione di cera bionda, che sbiadisce il viola delle vesti di Maria e del Santo vescovo e l'azzurro del manto. Il viola è la tinta prediletta: colora tenue la veste della Vergine; s'inargenta nel piviale del Santo; affonda nella conca delle vecchie muraglie, che raccoglie così graziosamente le tre sacre figure. Cupe, ombrate a destra, nel monaco e in Sant'Anna, le tinte vanno poi sbiadendo alla luce, lungo una scala di suono sempre più fievole, dalla veste di Maria al piviale del vescovo, così semplicemente drappeggiato in tre grandi appiombate pieghe.

I ricordi veneti, non rari nell'arte del Cambiaso, appaiono in altre opere di questo periodo: ad esempio nel gruppo di *Venere e Amore sul mare,* della Galleria Borghese, ove il nudo muliebre par modellato sopra un esempio di Paolo, e nel *Martirio di San Giorgio,* dipinto per la chiesa omonima a Genova, soprattutto nella squillante posa veronesiana di un armigero in parata. Nel primo quadro, il pittore mantiene la larghezza di frescante acquistata nella decorazione della cappella Lercari, e non dimentica, per le nuove impressioni da Paolo, la Farnesina e Raffaello. La grandiosità di massa plastica propria al Cambiaso di questo periodo si unisce all'ardimento di una fantasia secentesca, che al gruppo roteante sul piano liscio del mare infonde la pienezza scultoria e la pittoresca mobilità di masse di una fontana barocca.

Le tinte, già spente nel *Martirio di San Giorgio* che chiude il periodo chiaro di Luca, sempre più intristiscono nelle opere successive, come ad esprimere un'intimità di sentimento più profonda, più dolorosa. Il pittore, che ancor nel *Cristo alla colonna* di Palazzo Bianco trae dal Veronese, alquanto superficialmente, il motivo pittoresco del garzone con fasci di verghe, non dovette essere ignaro del tardo venezianismo, dominato dalle

livide atmosfere del Palma Giovane, e neppure del Caravaggio, che forse gli ha suggerito la tendenza al soggetto notturno, consono al suo gusto di semplificazione formale. L'incomprensione dello spirito dell'arte caravaggesca è tuttavia evidente, nelle *Notti* di Luca, più spesso inclini a effetti correggeschi o beccafumiani.

La perfetta coesione architettonica, che si fonde nel quadro di San Lorenzo con le modulazioni della linea e del chiaroscuro correggesco, s'allenta alquanto in una delle opere più aderenti alla tradizione del Correggio: la *Sacra Famiglia* dell'Accademia di Belle Arti a Genova (fig. 466), ove il colore s'intenerisce e si vela sull'ombra intensificata del fondo. È composizione incantevole di grazia, ispirata a un soffio di compiaciuta femminilità correggesca nel gruppo soave della Vergine col piccolo Gesù, come in un nido di luce; e la cornice composta dalle altre figure inghirlanda al modo insegnato dall'Allegri il gruppo divino, ove il Cambiaso non rinuncia al suo grandeggiar di volumi nel taglio cubistico delle ginocchia di Maria. Il piccolo Gesù, tenero e birichino, beatamente adagiato sul grembo materno, appunta un piede alla fronte del Battista, tutto simile al Cupido della Venere Borghese, ed è impastato con tenerezza, mentre dal Vanni nella *Comunione di Santa Maddalena* a Santa Maria in Carignano sembra derivare il motivo troppo studiatamente leggiadro dei due angioletti occhieggianti tra le finestrelle della siepe d'alberi, paffuti e quasi liquidi nell'atmosfera velata in cui si strugge il colore.

Alquanto più antica, vicina di tempo alla pala della *Sacra Famiglia con San Domenico e un Santo Vescovo*, è la *Pietà* della chiesa di Santa Maria di Carignano (fig. 467), ove il torcersi correggesco della figura di San Giovanni, il tipo della pia donna tra la Vergine e la Maddalena, la sobrietà delle pieghe marmorizzate, i profili archeggiati, sono altrettante note comuni con quel dipinto.

È un quadro composto con uno studio estremo di bilanciamenti e di simmetrie, sin troppo metodico e perfetto. La Ma-

Fig. 466 — Genova, Accademia ligustica.
Luca Cam iaso: *Sacra Famiglia con Angeli.*
(Fot. Ufficio BB. AA. di Genova).

Fig. 467 — Genova, Chiesa di S. Maria di Carignano. Luca Cambiaso: *Pietà*.
(Fot. Alinari).

donna, nel mezzo, tien seduta sulle ginocchia la Salma, e la Maddalena e una pia donna protesa controbilanciano la posa del Cristo. Un'altra delle Marie è in ginocchio a sinistra, e un gentiluomo orante, sul margine destro, ne ripete l'atteggiamento incurvato; San Giovanni e Nicodemo s'innalzano ai lati del gruppo divino come nelle *Pietà* del primo Cinquecento genovese, e la sola figura che manchi di riscontro, un realistico ritratto di vegliardo, par voglia celarsi nelle tenebre. Correggesco è l'atteggiamento di Maddalena, e anche più quello di San Giovanni, che si torce, s'avvita, chiudendosi nel manto, mentre Giuseppe d'Arimatea, a riscontro, spauracchio ligneo, risente ancora del fiamminghismo proprio ai ritardatari pittori liguri sull'inizio del secolo. La costruzione lascia alquanto sentire la rima obbligata, e anche gli atteggiamenti delle figure, la disposizione delle pieghe, l'espressione del pianto, troppo riflettono l'artificio, il trucco sapiente degli accarezzati modelletti cerei; ciò nonostante, l'impressione tragica del quadro s'impone, immediata e profonda. Il colore la crea, il colore fioco, elegiaco, spento come da un velo di tristezza; le carni diventan ceree; i rossi svaniti, i verdi pastello, i gialli d'avorio e d'ambra, s'accordano in un'armonia fievole e mesta, mentre lontano, dietro le figurine del Calvario e le croci spettrali, luci falotiche corron sul cupo cielo verdazzurro. Mirabile è la testa del Cristo, il palpito dei lineamenti alla luce.

Il tema della *Pietà* fu altre volte ripreso da Luca, dopo questo celebrato quadro, e una delle sue interpretazioni più alte è quella di Palazzo Rosso (fig. 468). Tre sole immagini impersonano il dramma: Cristo morto sorretto da un angelo, la Madonna seduta di sbieco, massa dilatata e grandiosa, dolore chiuso nella cappa funerea di un manto. Le figure, specialmente quella prismatica della Vergine, definite a tratti sommari, hanno una grandezza silenziosa e tragica, che trova completamento nel colore smorto, livido, come oscurato dall'ala del dolore. Filtra una luminosità velata dall'alto sulla figura carezzevole dell'angelo, mentre nell'ombra s'inabissa la disperazione muta di Maria:

par che i grossi cordoni delle pieghe ai contorni, rialzati da luce, si tendano a sostenere l'annichilita massa umana nel suo funebre abbandono.

Fig. 468 — Genova, Gall. Brignole Sale. Luca Cambiaso: *Cristo morto*. (Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio).

Ormai queste intonazioni spente hanno invaso tutto il campo dell'arte di Luca: le carni esangui si plasmano di cera, le note di colore, limitate, diventano fievoli nelle *Natività* e nelle *Sacre*

Famiglie, come nelle *Deposizioni*. La *Sacra Famiglia* di Palazzo Rosso, con figure di stampo geometrizzato, ripete il tono appassito della *Pietà*; e appena esso si ravviva, per il fiammeo scoppiettio delle luci, nella *Natività* di Bologna (fig. 469). Lo spunto, a questa *Notte*, viene un po' dal Correggio e molto dal Beccafumi, di cui si ritrovano il profondo e lampeggiante chiaroscuro e certe taglienti sagome: correggesche son le figure del giovane pastore in profilo, e della Vergine, prossima ai tipi della *Pietà* di Carignano; anche il motivo degli angioletti investiti da luce vien dal Correggio, ma il principio luministico è così rigidamente applicato in funzione costruttiva da soverchiar il significato pittorico datogli dall'Allegri. Ristretto e violento, l'effetto notturno coincide con la semplificazione costruttiva delle forme: i coni di luce, proiettati come da radiatori nelle tenebre, stagliano crudemente il prisma ligneo delle figure accanto al giaciglio di Gesù, e le altre distribuite lungo i piani del paesaggio a scala. L'eco del Correggio è quasi spenta dalla crudezza di una concezione di luce troppo voluta, troppo cerebralistica, pur nella sua innegabile potenza. La ragion costruttiva tutto informa, anche l'automatismo dei gesti.

Prossima alla *Natività* di Bologna per l'espressione stilistica dell'effetto di luce è un'opera tra le maggiori del Cambiaso, che ivi accosta le tinte del caravaggismo nordico: il *Cristo davanti a Caifas* dell'Accademia ligustica di Belle Arti (fig. 470), tutto crudezze d'ombre controtagliate su fondi luminosi, di profili secchi sotto la sferza delle luci, in contrasto con la densità dell'obesa immagine di Caifas illuminata in pieno. Si stringe nella notte la cerchia metallica delle figure, in un contrasto immediato tra la sottigliezza spettrale del Cristo e degli armigeri e il volume petrigno di Caifas.

Lo stesso cono di luce realizza sul fondo scuro il profilo soave della *Madonna col Bambino in fasce* nell'Accademia ligustica (fig. 471). Il piccolo Gesù illuminato in pieno è tondo e molle, con disfatti lineamenti grossolani, ma la figura muliebre, nell'involucro della semplice veste come guscio aderente alla forma,

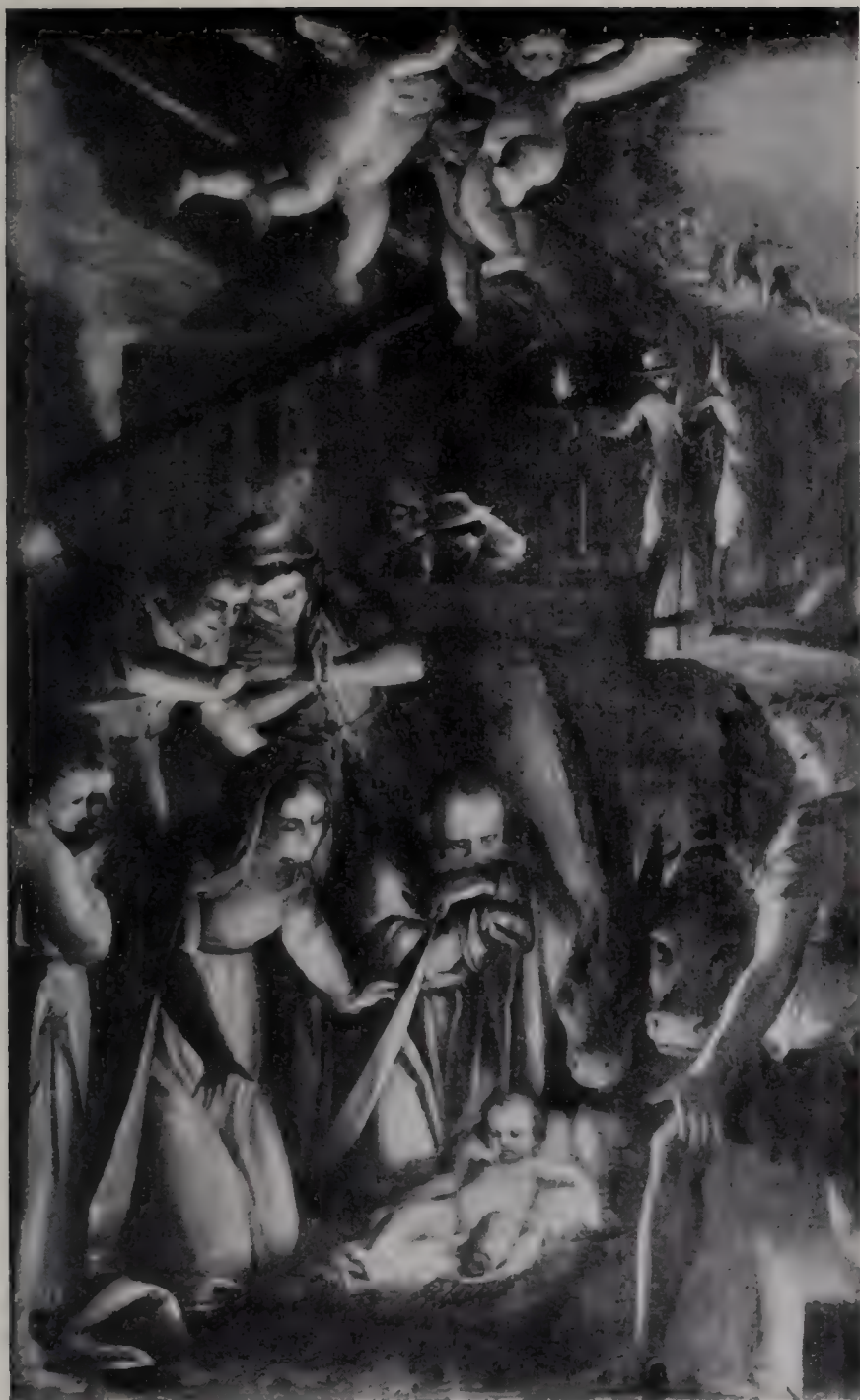



Fig. 469 — Bologna, Pinacoteca civica. Luca Cambiaso: *Natività*.
(Fot. Croci).

Fig. 470 — Genova, Accademia Ligustica.
Luca Cambiaso: *Cristo davanti a Caifas.*
(Fot. Sciutto).

ha una grazia profonda e misteriosa. Le tenui lame di luce che falcano il velluto dell'ombra lungo l'arco dello scollo e del femmineo profilo par vogliano fermare sul volto chino, nell'occhio pensoso, un'espressione d'incanto. Qualche eco del Correggio

Fig. 471 — Genova, Accademia Ligustica.
Luca Cambiaso: *Madonna col Bambino in fasce.*
(Fot. Sciutto).

è nel contorno arcuato della gentile figura, fiore di poesia dell'arte di Luca, ma quasi più non si sente, tanta è la rigidezza stilistica delle linee e la fissità delle brevi luci, che arrestan la vita come alle soglie di un mondo d'intima meraviglia, di emozione segreta e vaga.

Intorno a questa, e a poche altre opere, di diversa ma sempre

notevole importanza, quali l'affresco della *Morte di Cleopatra* in Palazzo Imperiale a Genova e il quadro della *Carità* a Berlino, perfetto esempio di costruzione cubistica, Luca produsse con disastrosa facilità dipinti tirati via di fretta con gusto accade-

Fig. 472 — Torino, Galleria. Luca Cambiaso: *Diana e Callisto.*
(Fot. Gabinetto Fotografico del Municipio di Genova).

mico di pessima lega. Il suo valore, che risulta innegabile da poche scelte pitture e dalla sorprendente modernità di certi disegni, è menomato da tante ripetizioni, potremmo dire a serie, di soggetti e di schemi ripresi con indifferenza o con palese fatica. La stessa costruzione geometrica dei volumi divien talvolta opprimente per lo studiato congegno, lo sforzo cerebralistico

distruttore di ogni fantastica libertà. Non possiamo dimenticare che vicina di tempo alla *Venere* Borghese è la sgangherata composizione della *Scoperta di Callisto* in Palazzo Bianco a Genova (fig. 472), dove un colorismo alla Palma Giovane si sovrappone a forme giganti e vacue, che il *Congedo di Venere da Adone* in Palazzo Bianco par l'insegna del più falso accademismo, e che,

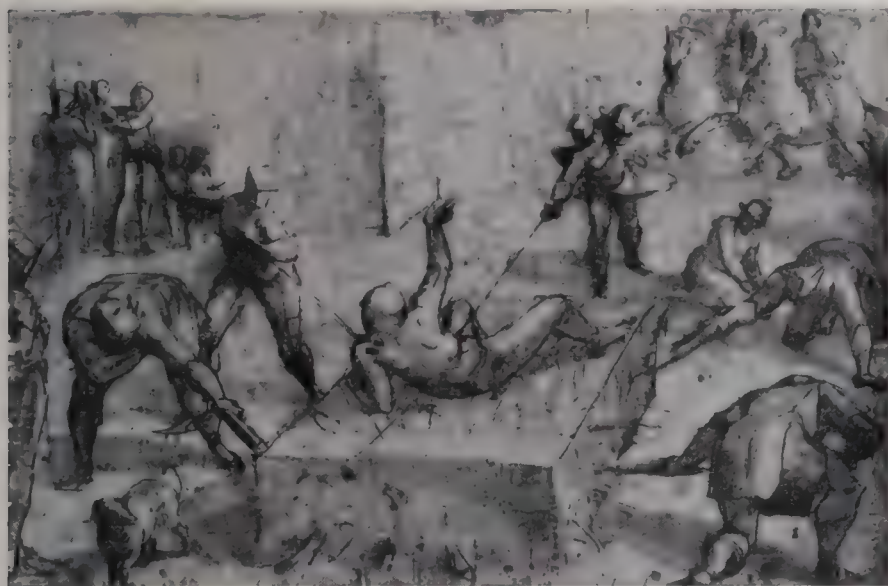



Fig. 473 — Genova, Palazzo Bianco. Luca Cambiaso: *Martirio di S. Lorenzo.* (Fot. Ufficio Municipale BB. AA. di Genova).

tra le ripetizioni infinite del motivo della *Sacra Famiglia*, ve ne sono di ben fiacche e scadenti. La sincerità del migliore Cambiaso piega troppo spesso a trucchi, a falsi vezzi, a esercitazioni meccaniche.

La sua migliore grandezza scaturisce da una scelta serie di disegni, i più significativi nella innumerevole quantità di fogli disseminati dal fecondissimo maestro: basti qui dare ad esempio il ben noto studio per un *Martirio di San Lorenzo* esposto nelle vetrine di Palazzo Bianco (fig. 473), dove ogni particolare: masse di pietra, gruppi umani e figure isolate, è suggerito da uno schema

cubistico d'impressionante modernità, rapido e sicuro nel determinar la struttura delle forme, il movimento dei piani di luce e d'ombra, l'articolazione dei corpi e dello spazio, aperto e preciso. [1]

[1] Anche durante la dimora in Ispagna, che del Cambiaso è il periodo di decadenza, egli mantiene intatta la sua forza di disegnatore, come può vedersi nello studio a seppia di una composizione del *Paradiso*, identificato dal MARIANI nell'Archivio dell'Antica Cattedrale di Malta, e datato 1581. La struttura cubistica delle forme di Luca ivi si fonde con un effetto pittorico di macchie d'ombra e luce che viene in diretta linea dall'arte veneziana, e che si deve alla visione delle ricchezze venete raccolte nell'Escuriale. Le scale dei beati, fluttuanti tra luce e ombra, salgono verso il gruppo turrito della *Trinità* con ritmo d'onda tra il mareggiar delle luci (v. MARIANI, in *Vita artistica*, anno I, p. 115 e seg.).

Catalogo delle opere:

L'Aia, Museo, n. 48: *Madonna e Gesù Bambino.*
— — n. 49: *Natività della Vergine.*
Berlino, Museo Federigo: *Carità.*
Bologna, Pinacoteca: *Natività di Gesù.*
Chiavari, Collezione G. Frugone: *Cristo alla colonna.*
Escuriale, Coro: *La gloria dei Beati.*
— — Quattro *Virtù*, a chiaroscuro.
— Cappella sepolcrale dei re: Affresco nella volta, con *l'Incoronazione della Vergine, Profeti e Putti.*
— Scalone: *L'Apparizione del Redentore ai discepoli.*
— — *San Giovanni e San Pietro visitano il Sepolcro.*
— Chiesa: *Sant'Anna.*
— — *Il martirio di Sant'Orsola.*
— — *San Michele in lotta con i demoni.*
— — *Cristo alla colonna.*
— — *Il martirio di San Lorenzo.*
— — *La predicazione del Battista.*
(Oltre queste, ricordate dal LABO', il PALOMINO nel *Parnaso Español* cita, fra le opere di Luca all'Escuriale, alcuni riquadri nel «claustro bajo»; *Gli Evangelisti*, nelle nicchie dello scalone, che Luca Giordano volle rispettare, benchè Carlo II lo avesse invitato a ritoccarli; l'*Assunzione della Vergine* nel presbiterio della chiesa).
Firenze, Uffizi, n. 1881: *Ritratto del pittore e di suo padre.*
Genova, Accademia Ligustica: *Fregio mitologico.*
— — *La Vergine con il Bambino.*
— — *Sacra Famiglia.*
— — *Cristo dinanzi a Caifas.*
— — *Sacra Famiglia.*
— — *Deposizione.*
— Palazzo Bianco, nn. 18-39: Decorazioni murali staccate dai saloni del palazzo Sauli in Via San Vincenzo a Genova.
— — nn. 18, 19, 31, 32: *Le imprese di Scipione Africano.* Affreschi trasportati su tela, provenienti dal Palazzo Sauli, in Via San Vincenzo.
— — n. 16: *Sant'Agostino in trono, San Girolamo, altri due Santi e il donatore*, probabilmente *Andrea Doria* (proviene da San Bartolomeo degli Armeni).
— — n. 9: *La Vergine con il Bambino, San Giovanni Battista e Sant'Erasmo* (proviene dal cessato Tribunale di Commercio).
— — *Santa Maria Maddalena.*
— Palazzo Rosso: *Sacra Famiglia.*
— Palazzo Balbi: *S. M. Maddalena.*

Genova, Palazzo Balbi: *Guerriero in armi.*
— — *S. Francesco d'Albaro.* Possesso del marchese Cambiaso.
— — *S. Girolamo.* SUIDA, *Genua*, 151.
— Palazzo di Giorgio Doria (via Garibaldi, 6): *Caduta di Fetonte, Aracne, Dedalo e Icaro, Apollo e Marsia, Caduta dei Giganti.*
— Palazzo March. A. D'Oria: *Cristo alla Colonna.*
— Palazzo Spinola, ora della Prefettura, Sala: *Apollo devasta il campo dei Greci davanti a Troia, Gruppi di dei e di giganti, Scene dell'Iliade.*
— Palazzo già Grimaldi, poi de Mari, detto della Meridiana (piazza della Meridiana): *Amori degli dei; I Proci uccisi; Battaglie di terra e di mare nelle lunette.*
— Palazzo Imperiale (piazza Campetto): Affreschi nel vestibolo, sulle scale e nella sala: *Nozze di Psiche e figure di divinità, Dafne inseguita da Apollo, Combattimento di Apollo e d'Amore, Morte di Cleopatra, Argomenti di storia romana.*
— Palazzo Pallavicini (salita di S. Caterina): *Apollo e le Muse.*
— Raccolta R. Sechino: *Il Presepe.*
— Presso la Sig.na Villa: *Cristo alla Colonna.*
— SS. Annunziata del Guastato, Navata destra: *Crocefisso.*
— SS. Annunziata di Portoria: *Annunziata; Adorazione de' Magi; Due Profeti; Le schiere dei dannati e degli eletti; L'Orazione nell'Orto.*
— S. Bartolommeo degli Armeni: *Resurrezione di Gesù Cristo; Trasfigurazione;* (La prima pittura del 1559; la seconda del 1561).
— — *Battesimo di Gesù Cristo.*
— Cattedrale: *Madonna col B. e Sant'Anna, un Santo vescovo e un Santo monaco.*
— — Cappella Lercari: *Sposalizio di Maria; Presentazione di Gesù; Presepe; Adorazione de' Magi, due figure isolate di Profeti; Madonna con i Santi Giov. Battista e Lorenzo; I Santi Giovanni Battista, Benedetto e Luca.*
— San Colombano: *L'Adorazione de' Magi.*
— Santa Chiara: *La Deposizione.*
— — *Il Battesimo.*
— Chiesa di Gesù e Maria (S. Francesco di Paola): *Presepe.*
— Chiesa di S. Giorgio: *Martirio di S. Giorgio.*
— S. Lorenzo della Costa: *Martirio di S. Lorenzo.*
— S. Maria di Carignano, Coro: *Madonna.*
— — *Pietà.*
— — *Annunciazione.*
— Chiesa di S. Matteo: Volta delle Navate laterali: *Un miracolo di S. Matteo, putti volanti, Profeti e Sibille.*
Madrid, Prado: *Suicidio di Lucrezia.*
— — *Cupido dormiente.*
— — *Sacra Famiglia.*
Milano, Brera, n. 593: *Adorazione del Bambino.*
— — n. 59: *Adorazione del Bambino.*
— — n. 593: Altra *Adorazione del Bambino.*
Modena, Galleria Estense: *La Vergine con il Bambino.*
Multedo, San Bartolommeo: *Il Cenacolo e il Battesimo.*
Napoli, Museo Nazionale: *Venere e Adone, la Morte di Adone.*
Nervi, Possesso del marchese Spinola: *Autoritratto del pittore in atto di dipinger l'immagine del padre.*
Portofino (presso), S. Fruttuoso: *Sotterramento di Gesù Cristo.* SUIDA, *Genua*, 150.
Roma, Galleria Corsini, n. 479: *Venere piange Adone.*
— Galleria Borghese: *Venere e Adone.*
— — *Venere e Amore.*
— — *Amore che riposa.*
— Galleria Doria Pamphily: *Maddalena.*
San Lorenzo (presso Genova), Parrocchiale: *Sacra Famiglia.*
Sampierdarena, S. Maria della Cella: *Sacra Famiglia.*
Spezia, Duomo, Cappella Maggiore: *Martirio di S. Bartolomeo.*

Rapallo (presso), Santuario di Nostra Signora di Montallegro: Un affresco.
Ruta, Chiesa Parrocchiale: *Sacra Famiglia.*
Sampierdarena, Santa Maria della Cella: *La Vergine con il Bambino, San Giovanni Battista e Angeli.*
Sturla, SS. Annunziata: *Ultima Cena.*
Terralba, Villa Imperiale: Decorazioni della gran sala con il *Ratto delle Sabine.*
Torino, R. Pinacoteca: *Diana e Callisto.*
— Coll. G. Gabrielli: *Sacra Famiglia.*
Varazze, S. Ambrogio: *Madonna e due Santi.*
Vienna (Baden, presso), Collezione Suida: *Venere e Amore.*
Voltaggio, Convento dei Cappuccini: *Sotterramento di Gesù Cristo.* SUIDA, *Genua*, 150.

GIOVAN BATTISTA PAGGI.

1554 — Nasce in Genova Giovan Battista, figlio di un Pellegro Paggi, « gentiluomo qualificato, e provveduto di convenevole patrimonio » (SOPRANI).

A quanto dice il SOPRANI, il giovanetto, contrastato dal padre nella sua inclinazione alla pittura, non ebbe maestri, ma si istruì da sè, copiando ed esercitandosi.

1576 — A ventidue anni, Giovanni Battista avrebbe dipinto un quadro rappresentante *Marsia scorticato, e compianto da uno stuolo di ninfe e di pastori;* e poco lungi *Apollo in atto di lavarsi ad una fonte le mani insanguinate, e di ridersi del suo operato.* Il quadro appartenne a G. B. Valenza (SOPRANI).

1579 — Il Paggi dipinge *Tizio con l'avoltoio divorantegli il cuore,* pure venuto in possesso a G. B. Valenza (SOPRANI).

1580, circa — In seguito all'uccisione di un amico, avvenuta per futili motivi, il Paggi fu costretto a lasciar Genova. Si diresse a Firenze, e passando per Pisa dipinse una *Venere piangente Adone,* per la principessa di Piombino, di cui fece il ritratto. Giunto a Firenze insieme al Cambiaso, venne onorevolmente accolto da Francesco I, per cui fece il ritratto di *Bianca Capello.* Il principe Doria lo richiamò a Genova, promettendogli la liberazione dal bando, ma, essendogli morta la moglie, si disinteressò del pittore, che fu costretto a cercar nuovamente rifugio in Firenze (SOPRANI).

1600 — Circa quest'anno termina l'esilio del Paggi, che può finalmente rimpatriare, avendo ottenuto dal Senato, non la liberazione dal bando, ma un salvacondotto per cent'anni (SOPRANI).

1600, 10 marzo — L'arcivescovo Ginnasi, che aveva interceduto per il ritorno a Genova del Paggi, scrive da Madrid al pittore, ringraziandolo « de' quadri che mi scrive aver fatti per me ». Da altra lettera, in data del 25 agosto, si ricava trattarsi « delle due teste di Cristo e della Vergine » e di un quadro di *Cristo in Emmaus* (SOPRANI).

1601, 27 ottobre — Da Valladolid il Ginnasi scrive un'altra lettera al pittore, informandolo che la regina ha voluto le due teste della Vergine e del Salvatore (SOPRANI).

1606 — Il Paggi dipinge il quadro della *Strage degli Innocenti*, per Marco Antonio Doria (RATTI).

1607 — Vien stampato un foglio del Paggi, « Diffinizione, o sia Divisione della Pittura », scritto in seguito alla pubblicazione dei trattati del Lomazzo (SOPRANI).

1627 — Muore in Genova Giovan Battista Paggi, in età di 73 anni. Il SOPRANI, chiudendo il racconto della vita del pittore, dice di averne avuto le notizie dal figlio di lui, il legista Caio Antonio.[1]

* * *

Già accennammo, nel volume precedente, a G. B. Paggi, che nel *Presepe* (fig. 474) della chiesa del Carmine dà prova del suo eclettismo, ispirandosi ai modi compositivi del Cambiaso, e ad un tempo, nella Madonna affusata, lasciando scorgere un richiamo all'artificiosa eleganza del tipo muliebre di Domenico Beccafumi e alle sue accarezzate movenze, e nel gigante pastore a sinistra, curvo sul bastone, reminiscenze di modi correggeschi. L'affinità col Cambiaso è soprattutto evidente, tanto nel gruppo spianato e come intarsiato di donna e fanciullo a destra, composto con una evidente costrizione geometrica, quanto nello scorcio e nel lume notturno degli angioletti su in alto. Il particolare più notevole, in questa mediocre opera, è la figura di pastore che inoltra da sinistra, poggiata al bastone, offrendo la spalla alla scarsa luce e protendendo il berretto verso l'ombra,

---

[1] RAFFAELLO SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, rivedute, accresciute ed arricchite di note da CARLO GIUSEPPE RATTI, Genova, 1768, I, 112 s. (prima ediz., 1674); BALDINUCCI, *Not. de' Prof. del Dis.*, Firenze, XI (1771), 4 s.; 1ª ed. 1681; CARLO GIUSEPPE RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, 2ª ed. 1780, 1ª ed. 1766; ALESSANDRO DA MORRONA *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa, 1787-1793; FRANCESCO TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, Pistoia, 1821; LANZI, *St. pitt. della Italia*, Bassano, 1795-96, II, 300 s.; 1ª ed. 1789; FEDERICO ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova, 1846; E. RIDOLFI, *Guida di Lucca*, Lucca, 1899; C. DA PRATO, *Chiesa della SS. Nunziata del Guastato*, Genova, 1899; ID., *Chiesa di S. Siro*, Genova, 1900; O. GROSSO, *Catalogo delle Gallerie dei Palazzi Rosso e Bianco*, Milano, 1912.

con una spontaneità d'effetto pittorico, che mostra il Paggi libero dalla schiavitù del mondo accademico [2].

Più fuso, più facile, nella composizione dell'*Assunta* (fig. 475), a riscontro, è l'effetto pittorico che si sprigiona tanto dal color fluido e lieve quanto dal movimento fluttuante degli Apostoli, e, su in alto, del gruppo sparso degli angeli, come ghirlanda strappata dal vento. Nel gioco delle varie inclinazioni, la massa delle figure intorno al sepolcro perde ogni peso e si fa lieve, ariosa; il colore sfuma in una scala di vaporosi grigi acquei. È questa, nonostante gli immancabili convenzionalismi di un'arte stanca, una delle opere che meglio dimostrano la virtuosità pittorica del Paggi, non immemore, in certe figure, ad esempio in quella di San Pietro in primo piano a sinistra, di modi correggeschi. Una reminiscenza della lieve e chiara pittura dei genovesi Semino si scorge nel coro fiorito degli angioli, mentre l'intonazione grigio perlacea del colore e la quadratura dell'immagine di vecchio seduta in primo piano al centro, sono ancora una prova di affinità artistiche tra il Paggi e il Cambiaso. Anche l'arte veneziana non sembra del tutto estranea all'eclettico maestro, tanto la figura della Vergine, che par scivoli via sull'ala dei venti, dicentrata nel quadro, fa pensare a un'ispirazione diretta o indiretta dall'*Assunta* di Tiziano a Verona.

La prossimità ai modi del Cambiaso può vedersi in molte opere del Paggi a Genova, ad esempio nell'*Annunciazione* della chiesa di San Bartolommeo degli Armeni, ov'è ancora un ricordo del manierismo genovese di stampo raffaellesco nell'ovale allungato della Vergine e nell'angiolo starnazzante. Il colore freddo, illividito, in quest'opera scadente, s'approssima a quello di Luca. Così le forme affusate del Cambiaso si riflettono nella *Comunione di San Girolamo* sopra un altare della chiesa di San Francesco di Paola, ove il concetto luministico, dominante nel quadro, ha una traduzione alquanto faticosa e meccanica.

---

[2] Simile effetto si ritrova nella *Natività di Cristo* all'Accademia di Firenze, composizione semplice, non sciocca, sebbene vi sian scarsi, come nella composizione del Carmine, i valori figurativi.

Fig. 474 — Genova, Chiesa del Carmine. G. B. Paggi: *Natività*.
(Fot. Ufficio Municipale di BB. AA. di Genova).

Fig. 475 — Genova, Chiesa del Carmine. G. B. Paggi: *L'Assunta.*
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Genova).

Tentativi d'effetti di luce sono frequenti nell'arte di G. B. Paggi, come in quella, maggiore, del Cambiaso. Un esempio caratteristico ce ne è dato dalla *Trasfigurazione* in San Marco di Firenze, ove la figura del Cristo è quasi disfatta in una luminosità bianca, mentre attorno ad essa, nelle immagini degli Apostoli e dei Profeti, dominano i toni rossastri. L'effetto che ne risulta è sgradevole, oleografico.

Ineguale di valore, pur tra le sue limitazioni, è l'opera del Paggi, in Liguria come in Toscana. Nell'*Annunciazione* della cattedrale di Lucca, ad esempio, s'afferma, in confronto con i modi fiorentini, una maniera più aperta, delicata e fluida. Tutta la metà superiore del quadro, occupata da nuvole, da angioli e dalla lontana apparizione dell'Eterno, è composta con certa scioltezza e vivacità, con un notevole agio di fronte ad elementi puramente pittorici, come le nuvole, non sentiti dalla contemporanea arte fiorentina, che li affronta con impaccio o con piglio retorico. Si è davanti a un'abilità superficiale, e pure notevole, perchè il colore vi domina con maggior spregiudicatezza che nelle pitture fiorentine. Un pulviscolo dorato infonde uno speciale senso di trasparenza e di vita alle ombre che indicano lo spazio attorno le figure dell'angiolo e della Vergine, e specialmente dà origine alla tonalità delle vesti dell'angiolo: aranci, bianchi e gialli. In contrasto con l'intonazione dorata dell'ambiente, i colori tradizionali delle vesti, rosso e turchino, mettono in risalto l'immagine di Maria. Le due figure recitano il dramma con affettazione, all'unisono con il tipo delicato della Vergine, le sue manine grassotte e il gesto lezioso.

Nella *Natività* della stessa cattedrale, dai bruni caldi, tendenti al marrone, deriva tutto il colore, fino a dar l'illusione di un effetto rembrandtiano nella figura di vecchia che accudisce alla Bambina. L'oscuramento di tutto il primo piano fa che si perda l'effetto originario, di ombra animata dal moto di rosseggianti figure.

I caratteri pittorici della maniera di G. B. Paggi, che spiegano l'impressione fatta dalla sua opera nella Firenze di quei giorni

assillata dai problemi d'ombra e colore, sono intensi anche nel-l'*Assunta* del Duomo di Pistoia, ove l'atmosfera assume la consistenza di una nube rosseggiante e le immagini appaiono poco più spesse della densa aria che le circonda, quasi il fumo rossastro diffuso nel quadro s'inspessisse a formar figure tutte rosseggianti. Il tono veneziano suggerisce il colore fumoso e diffuso, che attenua i risalti delle forme e l'effetto di profondità.

L'atmosfera pesante e la mancanza di luce si estendono anche alla parte superiore della composizione, dove si vede la Vergine ascendere frettolosamente al cielo in un coro d'angioli e di nuvole. Tutte le figure han spigliati atteggiamenti di moto e rivelano il tentativo di trarre ogni profitto possibile dall'effetto atmosferico dominante nel quadro. Ma la greve ombra spunta gli ardimenti; soffoca gli effetti preparati.

Anche qui, come nell'*Assunta* del Carmine a Genova, par di vedere l'influsso di Tiziano, e cioè, questa volta, dell'*Assunta* de' Frari, dove le figure degli Apostoli invadono lo spazio.

Nel suo scarso valore, anche la *Resurrezione* della chiesa di S. Francesco a Pisa si presenta come un tentativo d'accordo tra l'ombra, che s'ingorga qua e là, e il colore che rosseggia su tutte le creste della forma a larghi piani sfaldati.

Colonne e arcate in controluce, una cupola più lontana, formano alla *Guarigione del paralitico* nella chiesa di S. Maria Nuova a Firenze un fondo scenografico di un certo ardimento, per quanto soffocato dalle ombre che scendono. Di tra le colonne sbucano le comparse della scena, movendosi agilmente; nel mezzo, tra le due ali, s'erge la nobile figura del Cristo, rossovestita. Il pittore continua a far uso della sua maniera senza accentuazioni, contenta di se stessa, facile, agile, «parlata». S'accorda con le tradizioni fiorentine, pur avendo una maggior spigliatezza d'espressione e una più ardita ricerca di effetti scenografici.

Strascichi della dimora di G. B. Paggi in Toscana possono scorgersi facilmente nella pala raffigurante *Cristo che consegna la propria immagine al pittore Anania*, sopra un altare della chiesa di San Bartolommeo degli Armeni a Genova, composizione af-

follata di grandi e tonde figure, in una intonazione fusa e calda che ammorbidisce le superfici.

Il sopraggiunger del Seicento si sente nelle *Stigmate di San Francesco* sopra l'altare della cappella di Santa Chiara, per la larghezza dei modi decorativi, mentre l'effetto pittorico lieve e le forme oblunghe del *Transito di Santa Chiara*, sopra una parete della stessa cappella, si riallacciano al vecchio manierismo genovese.

In un effetto pittorico di masse arrotondate in ombra mossa da onde di luce è la *Madonna col Bambino in gloria tra i Santi protettori di Genova, Giorgio e Giovanni Battista,* nel Palazzo San Giorgio (fig. 476), di cui si vede, in basso, la fronte istoriata. È una composizione artificiosa nella sua pretesa decorativa, e così stenta che, nello studio di disegnar con i suoi piccoli compagni due ali al gruppo divino, uno degli angioletti par scalci contro la Vergine. Le figure, marcate d'ombra, son tonde con tondi lineamenti, e sembra derivino dalla visione del Palma Giovane l'ampio e morbido modulo formale e le accentuazioni luministiche, ottenute anche per mezzo di un alone tintorettesco nella figura di San Giorgio.

Simile ricerca luministica appare nel quadro, di schietta impronta cambiasesca, raffigurante *Venere che abbraccia Amore,* nella Galleria di Palazzo Bianco (fig. 477), composizione intensa d'effetto pittorico nel torso muliebre rassodato da luce e in quel rapido occhieggiar di sole sulla figura del putto assorbito dall'ombra. L'insegnamento del Cambiaso e la comune fonte veneta hanno condotto l'ineguale maestro a produrre un'opera palpitante di sensualità e di vita pittorica, se pur eccessiva e maldestra nella resa di una plastica rotondità formale. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Fiesole, San Domenico, 3ª cappella d.: *La vocazione di Sant'Antonino.*

Firenze, Frati degli Angeli: Una tavola nella chiesa e una in una cappella del chiostro (Ratti).

— Annunziata, Cappella del Crocefisso: *Un Presepe,* commessogli dal Giambologna (Ratti).

— Cappella Pucci: *San Sebastiano flagellato.*

— San Marco: *La Trasfigurazione e il Battesimo.*

— Santa Maria Novella, Chiostro grande: *Santa Caterina da Siena prega per i condannati a morte* (affresco commessogli da Nicolò Gaddi).

Fig. 476 — Genova, Palazzo San Giorgio.
G. B. Paggi: *la Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Giorgio.*
(Fot. Ufficio Municipale di BB. AA. a Genova).

Fig. 477 — Genova, Palazzo Bianco. G. B. Paggi: *Venere e Amore.*
(Fot. Ufficio BB. AA. di Genova)

Firenze, Accademia: *Madonna e Santi.*
Genova, Sant'Ambrogio: *La Lapidazione di Santo Stefano.*
— Sant'Andrea: *San Carlo Borromeo.*
— — *L'Annunziata.*
— SS. Annunziata del Guastato: *Il transito di Santa Chiara.*
— San Bartolomeo degli Armeni: *L'Annunciazione.*
— — *Cristo consegna la sua immagine ad Anania.*
— San Benigno: *Il Martirio di San Giorgio.*
— Chiesa dei Cappuccini: *L'Immacolata Concezione.*
— Santa Caterina: *La Natività.*
— San Domenico: *San Matteo.*

Genova, Santa Fede: *San Carlo Borromeo.*
— San Francesco di Castelletto: *La discesa dello Spirito Santo.*
— — *San Bonaventura.*
— Gesù e Maria: *La comunione di San Girolamo.*
— Santi Giacomo e Filippo: *L'Assunzione della Vergine.*
— San Giuseppe: *La Natività* (rifatta poi dal Ratti).
— San Lorenzo (Duomo): *L'Annunciazione.*
— Santa Maria del Carmine: *La Natività.*
— Santa Maria di Castello: *San Vincenzo Ferreri.*
— Santa Maria Maddalena: *La Santa titolare.*
— San Nicolò: *La Natività.*
— — Due storie della *Vita di Cristo.*
— — *San Nicolò* (venne poi sostituita da una tela di ugual soggetto di G. A. Carlone).
— San Pietro di Banchi: *La Natività.*
— San Rocco: *L'Assunzione.*
— — *Le Anime del Purgatorio.*
— San Sebastiano: *San Gioacchino.*
— Chiesa dei Padri Servi: *La Natività della Vergine.*
— San Silvestro: *La Madonna del Rosario.*
— San Siro: *La Deposizione.*
— Santa Maria delle Vigne: Alcune tavole a chiaroscuro con storie del *Vecchio Testamento.*
— Palazzo Bianco: *L'Adorazione de' Magi.*
Lucca, Duomo: *L'Annunciazione.*
— — *La Natività della Vergine.*
Pescia, Chiesa dei Colleviti: *La cacciata degli angeli ribelli.*
— Collegiata di Santo Stefano: *L'Annunciazione.*
— — *La Visitazione.*
— — *San Michele.*
— — *San Sebastiano.*
Pisa, Duomo, Primo altare a sinistra: *Vari Santi confessori.*
— San Francesco dei padri Conventuali: *La Resurrezione.*
Pistoia, San Domenico: *San Giacinto.*
— — *La Fuga in Egitto.*
— Duomo: *L'Assunzione della Vergine.*
Savona, Nostra Signora della Misericordia: *Il Crocefisso.*

LAZZARO TAVARONE.

1556 — Nacque a Genova da genitori poveri (SOPRANI, I, 144). Fin da fanciullo mostrò passione per la pittura. La madre lo allogò presso Luca Cambiaso, a cui egli presto divenne, da discepolo, coadiutore e compagno (SOPRANI, I, 144).

1583 — Seguì Luca Cambiaso a Madrid e lo aiutò nelle pitture dell'Escuriale. Le parti fatte da lui non si distinguevano da quelle del maestro (SOPRANI, I, 144).

1585 — Morì Luca Cambiaso a Madrid. Lazzaro Tavarone rimase tuttavia in questa città ancora nove anni, acquistandosi onore e danaro. Ma il danaro dovè poi a poco a poco consumare per le sue malattie (SOPRANI, I, 144 s.).

1594 — Tornò a Genova, ove dette prova di sè. Prima di partire per la Spagna aveva lavorato soltanto in collaborazione con il Maestro (SOPRANI, I, 145).

1611 — Dipinse nell'Oratorio della Vergine (SOPRANI, I, 148).

1615 — Firmò un affresco nel pal. Grimaldi, secondo l'ALIZERI (I, 462).

1626 — Data dell'*Ultima Cena* dell'ospedale maggiore di Genova. Il pittore fece anche ritratti. Più però si distinse nelle storie d'invenzione, specialmente in quelle ad affresco (SOPRANI, I, 145 s.).

Stanco di tante fatiche, essendo vecchio e malato, lasciò i pennelli. Si dilettava di una bella raccolta di più di duemila disegni suoi e di altri. Questi disegni, venuti nelle mani degli eredi, o furono venduti o furono fatti perire (SOPRANI, I, 149).

1641 — Morì (SOPRANI, I, 149).

Il SOPRANI dice che il pittore aveva 75 anni quando morì, ma ciò non s'accorda con la data di nascita.[1]

---

[1] Bibliografia su Lazzaro Tavarone: RAFFAELLO SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi* rivedute, accresciute ed arricchite di note da CARLO GIUSEPPE RATTI, Genova, 1768, I, 143 s. (La prima edizione è del 1674). BALDINUCCI, *Not. de' Prof. del Dis.*, Firenze XI (1771), 212 s. (La prima edizione è del 1681); CARLO GIUSEPPE RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, 2ª ediz. 1780 (La prima ediz. è del 1766); LANZI,

* * *

Scolaro prediletto di Luca Cambiaso, che lo condusse con sè in Ispagna, Lazzaro Tavarone appartenne a una generazione di artisti genovesi che nell'affresco diede le sue prove migliori. La sua opera in Ispagna non si distingue da quella del maestro, che ivi produsse quasi soltanto stanche ripetizioni di pitture del tempo genovese; non si conoscono i ritratti ricordati di lui dalle fonti, ma la sua vasta opera di decoratore di palazzi genovesi basta a distinguerlo nella cerchia artistica alquanto ristretta e povera di Genova cinquecentesca [1].

Molti cicli pittorici del Tavarone furono purtroppo alterati da restauri e ridipinture: esempio gli affreschi della villa Paradiso a San Francesco d'Albaro; nè gli altri dipinti dal maestro a decorazione di chiese uguagliano per brio ed eleganza quelli destinati a ornamento di sale, soprattutto in Palazzo Negrotto Cambiaso, ove le sue qualità sembran darsi convegno [2].

Accennammo, nel volume precedente, alla piacevole novità inventiva dell'affresco commemorativo della *Conquista dell'isola di Cipro* (fig. 479), nel vestibolo di Palazzo Adorno, come bizzarro cartello araldico composto da figure di stampo manieristico e da un fondo panoramico reso con sintetismo di visione del tutto primitivo; aggiungiamo ora qualche altro esempio degli affreschi nelle sale del palazzo, ove, tra le più infantili alterazioni di proporzione delle figure — si veda l'impennacchiato soldatino di latta

---

Storia pitt. della Italia, Bassano, 1795-96, II, 297 s. (La prima ediz. è del 1789); FEDERICO ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova, 1846; WILHELM SUIDA, *Genua*, Leipzig., Seemann 1906, 153 e passim.

[1] Di Bernardo Castello, altro notevole pittor d'affreschi, parlammo nel precedente volume.

[2] L'ardimento e la vivacità decorativa di Lazzaro Tavarone hanno tuttavia un esempio tra i più notevoli nell'affresco del *Martirio di San Lorenzo* (fig. 478), dipinto per il coro della Cattedrale di Genova, con gran rumore di tinte e rigurgito di folla, con una esuberanza d'effetti dove la finezza del maestro di palazzo Negrotto Cambiaso si perde in uno scompiglio quasi volgare. Bisogna riconoscere, tuttavia, all'autore di quest'opera tumultuosa, datata 1622, un'abilità singolare di scenografo. La complessa articolazione dei gruppi addensati nel basso, le scale a zig-zag che in distanza ne continuano la linea snodata, l'arco vivente degli angioli, memore del Correggio, risultano a un fiammante effetto coreografico.

che ascolta gli ordini di *Antonio Adorno* (fig. 480), — son gustosissimi brani di caricatura e di macchia, sorprendenti per modernità, quali i tre personaggi in angolo a sinistra nella stessa scena, la

Fig. 478 — Genova, Cattedrale.
Lazzaro Tavarone: *Martirio di S. Lorenzo*, nella volta del coro.
(Fot. Alinari).

loro impostazione bizzarra, la sommarietà e nervosità costruttiva delle forme, il gioco delle ombre sulle pareti. È un brano pittorico di singolare importanza, un anticipo caricaturale di Doumier, con qualche accenno di fanatismo spagnolesco. Nella

sala maggiore, nel campo mediano della volta, raffigurante *Guglielmo Embriaco che espugna Gerusalemme* (fig. 481), cartellone d'incerta prospettiva, torna il decoratore araldico del vestibolo nell'arrovellato manierismo delle figure e nel festoso effetto policromo degli scudi azzurrini, verdi, rosso svaniti, gialli, adden-

Fig. 479 — Genova, Palazzo Adorno.
Lazzaro Tavarone: *Damiano Cattaneo conquista l'Isola di Cipro* (1373).
(Fot. Gabinetto Fotografico Municipale di Genova).

sati in fondo, sopra le teste dei guerrieri che corrono all'assalto, in un delizioso musaico a colori leggieri. L'intonazione generale violetta, consueta al Maestro, ricorda i Fiamminghi, il Breughel. Di là dalle mura, le tinte delle vesti e degli scudi si smarriscono nel tono viola-lilla che colora le case.

Intorno al campo centrale si svolge una decorazione a motivi ancora cinquecenteschi, ma nelle cartelle il barocco s'attorciglia, e nella scena del *Trasporto delle ceneri di San Giovanni Battista* (fig. 482) il gruppo stesso delle figure, dipinte con un

Fig. 480 — Genova, Palazzo Adorno.
Lazzaro Tavarone: *Il duce A. Adorno ordina una spedizione per liberare il Papa Urbano VI.*
(Fot. Ufficio Municipale BB. AA. di Genova).

Fig. 481 — Genova, Palazzo Adorno. Lazzaro Tavarone: *Guglielmo Embriaco espugna Gerusalemme.*
(Fot. Ufficio Municipale BB. AA. di Genova).

senso di *humour* delizioso e con acuta sensibilità pittorica, compone un cartoccio decorativo entro la cornice arpiforme. Destro pittore, ricco di movimento e di vita, lo scolaro del Cambiaso apre qua e là, nella complessa decorazione a tinte vivide e squillanti, oasi freschissime di colore: esempio certi paesini, visti traverso finestrelle, con scogliere tra acque; e la figura della Fede con il calice, su fondo verde, in veste violetta, in un'intonazione lieve, calma.

Nella gran sala di Palazzo Negrotto Cambiaso, che è il capolavoro del Tavarone, l'affresco centrale del soffitto figura *Colombo ricevuto dalla regina Isabella:* gran quadro pesante che ha uno sfondo a colori lievi: le figure vi mancano di spontaneità, e nella composizione storica si sente qualcosa di convenzionale, di meccanico.

Ma il Tavarone spiega le sue belle doti di decoratore agile e leggiero nelle cartelle arricciolate (fig. 483), nei terrazzini dei pennacchi aperti su fondi di cielo di un cilestre cinereo, nei festoni di frutta in finto marmo, in tutto l'ornamento della volta, simile a quello di Palazzo Adorno, ma più complesso e suntuoso, sottile nel gioco d'ombre e trasparenti penombre che anima il tono monocromo delle lunette con *Storie di Colombo* a piccole figure, ove si abbandona al suo fare disinvolto, calligrafico, settecentesco. Evidentemente egli ha veduto la gran sala del Peruzzi alla Farnesina, e da essa ha appreso a slargare la sala di Colombo con le colonne di marmo verde e le basi giallo bronzo, e ad aprire nella trabeazione vani rettangolari a fondo scuro, entro cui siedon pellirosse impennacchiati, re, personaggi varii, in note di colore limpide e floreali.

Nelle pareti della sala, tra le colonne, s'aprono due grandi arcate sulla veduta delle Riviere di levante e di ponente; un terrazzo d'illusionistica profondità si stende fra quelle arcate, e alle balaustre del terrazzo s'affacciano cavalieri e dame, a colloquio o in contemplazione del mare. Anche in alto delle pareti s'apron loggiati con figurine di dame e di cavalieri su fondi di paese sbiaditi, sotto cieli biancheggianti, in note di roseo e di

violetto, soffiate via con leggerezza quasi settecentesca. È tutto un gorgheggio di tinte freschissime e tenui nelle figure a passeggio sulle terrazze in alto della sala: verdazzurri, giallini, rossi fragola e rossi mattone svaniti, sotto sfondi di cielo che s'intonano a tanta leggerezza. Una figura di giovane, fra le altre, in mantelletto rosso sbiadito e cappelluccio grigio, appiattita in ombra trasparente dalla visione controluce, si veste di grazia arcadica.

Fig. 482 — Genova, Palazzo Adorno.
Lazzaro Tavarone: *I genovesi trasportano in Genova le ceneri di San G. Battista tolte dalla città di Mira.*
(Per cortesia dell'Ufficio Municipale di BB. AA. a Genova).

Ma soprattutto tra gli archi delle due vedute (fig. 484), nelle figurine condotte con disinvoltura e gusto settecentesco, il Tavarone mostra il suo garbo squisito di decoratore. Il cappelluccio ad alta cupola e la mantella lillacea spolverata di giallino sul dorso, la piumetta grigio cilestre e la manica verdolina del gentil uomo affacciato con una dama a uno dei terrazzi verso le Riviere, compongono ad espressione di settecentesca grazia l'immagine modellata a piccoli tratti di pennello spiritosi, volanti. Par che nascano, le figurine lievi, dalla levità dei fondi paesistici, dal color dell'aria e del mare.

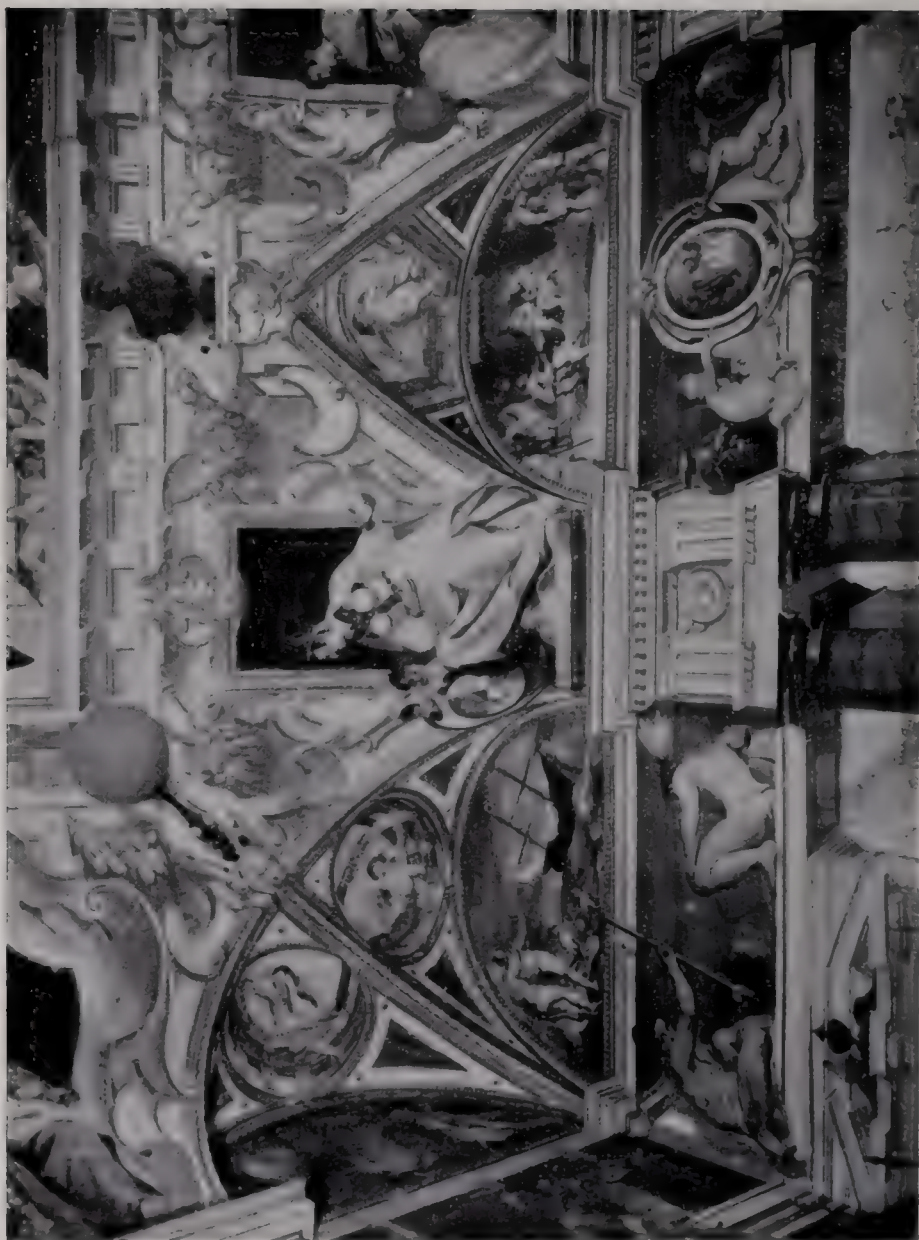



Fig. 483 — Genova, Palazzo Negrotto Cambiaso. Lazzaro Tavarone: Volta della sala di Colombo.
(Fot. Ufficio BB. AA. di Genova).

In queste visioni di paese, la cui grazia idillica sorge dalla tavolozza fiorita di tinte leggiere, e nella instabilità di un colore cangiante alla luce, ad esempio nel quartetto di figure in alto, in

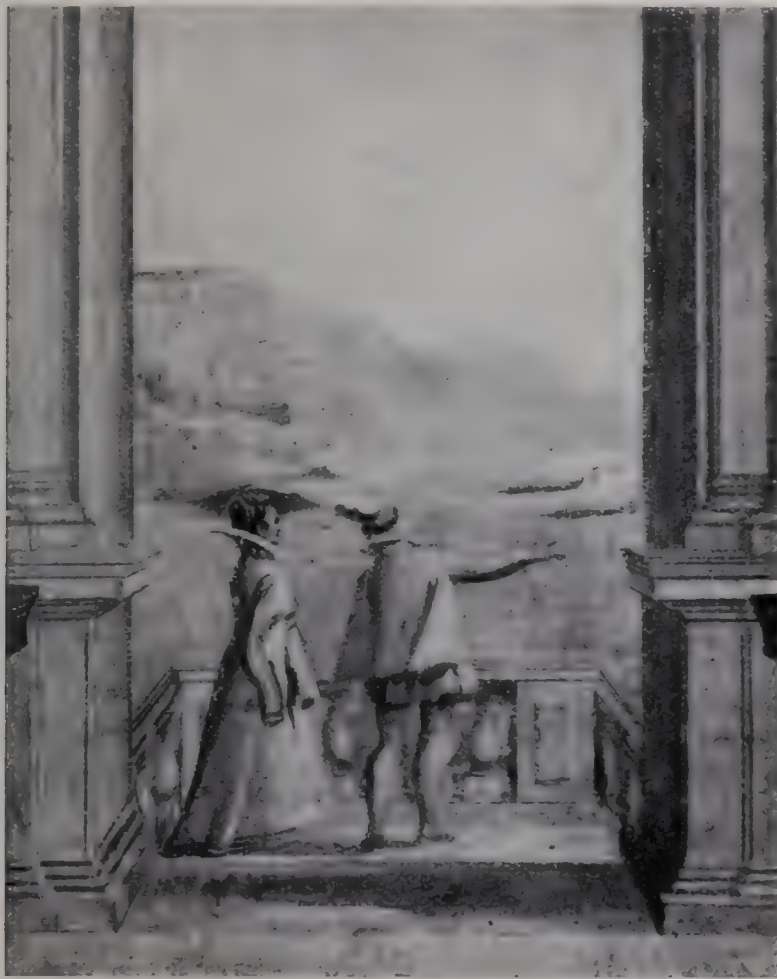



Fig. 484 — Genova, Palazzo Negrotto Cambiaso.
Lazzaro Tavarone: *Riviera di Levante.*
(Fot. Ufficio BB. AA. di Genova).

quei cappellucci bizzarri lucidati da un'aria frizzante e mutevole, Lazzaro Tavarone, ineguale come tutti gli artisti della sua terra, par s'inebrii alla grazia spiritosa e un po' frivola di un Settecento precoce, la stessa che ritroviamo nel capriccio decorativo delle composizioni sparse con grafica scioltezza di linee entro gli ovati

della cappella presso la villa del Paradiso, soprattutto nella floreale eleganza compositiva del *Sogno di San Giuseppe* (fig. 485), in quei gruppi falcati da luce nell'ombra, con improvvisatrice rapidità d'effetto lineare e cromatico. In quest'armonia bizzarra e sottile di curve che riecheggiano dalla falce dell'ali angeliche

Fig. 485 — Genova, Villa Paradiso, Soffitto della Cappella.
Lazzaro Tavarone: particolare: *Sogno di San Giuseppe*.
(Fot. Gabinetto Fotografico Municipale di Genova).

al gruppo minuscolo della Vergine col figlio, e nel contrasto di quello schiocco di luci e di linee con la calma idillica della figurina leggente in un quieto rifugio, il Tavarone mostra di giungere a una libertà d'espressione decorativa e pittorica indipendente dal mondo artistico di Genova all'inizio del secol nuovo. Un'eco dell'arte del suo maestro Cambiaso si può certo sentire ancora nel gruppo circoscritto di Madre e Bambino, ma anch'essa

svanisce nel generale effetto decorativo bizzarro e vibrante, senza esempi nella cerchia del pittore cubista.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Genova, Pal. Adorno (Via Garibaldi 8-10): Affreschi, così descritti dal RATTI: Portico, *Impresa militare di Antoniotto Adorno*. Sala del 1° piano, *Conquista di Gerusalemme, Acquisto delle ceneri di S. Giovanni Battista e del Sacro Catino, Storia della guerra sacra fatta dai Genovesi in Oriente*. Altre pitture in due stanze contigue.

Sala del 2° piano: *Raffaello Adorno conduce da Nocera a Genova Papa Urbano VI, liberandolo dalla persecuzione del re di Napoli; il Doge Antoniotto Adorno si prepara a ricevere il Papa; lo stesso Doge introduce il Papa in S. Giovanni di Prè e, nella sua partenza, lo fa scortare da due galere della Repubblica.*

— Pal. Cattaneo, Portico: Medaglia rappresentante *La regina Saba davanti a Salomone.*

— Pal. S. Giorgio, Facciata verso il mare: Affreschi, così descritti dal SOPRANI: Figure a chiaroscuro di *Patrizi; S. Giorgio che libera la principessa; L'arma della Repubblica.*

— Pal. Negrotto (piazza dell'Annunziata, 24): Affreschi, così descritti dal RATTI: Portico, *Cleopatra va incontro a Marcantonio*. Scale, ornamenti. Sala, volta, *Colombo tornato dalle Indie;* lunette, *Le imprese di Colombo.*

— S. Francesco d'Albaro, Villa Paradiso: Parte della decorazione delle logge e della chiesetta.

— Pal. Spinola (Via Garibaldi, 5), Atrio: Parte della decorazione.

— — (Piazza Pellicceria): Affreschi così descritti dal RATTI: Sala del 1° piano, volta, *Gloriosa impresa di un Grimaldi.* Sala del 2° piano, *Gloriose imprese di Renato Grimaldi in Fiandra.*

Genova, Ospedale di Pammatone, Infermeria: *Ultima Cena*, firmata e datata 1626.

— Chiesa di S. Bartolommeo degli Armeni: Un affresco.

— Cattedrale, Volta: *Martirio di S. Lorenzo*. Intorno, *I quattro Santi protettori della città.* Nel Catino, *S. Lorenzo indica al tiranno i mendicanti come depositari di tesori.*

— Oratorio di S. Maria, di S. Bernardo e dei Re Magi, Volta: *Assunzione di Maria*, firmata e datata 1611. Inoltre, *Il Transito* e *l'Incoronazione di Maria.*

— S. Maria in Passione: Affreschi.

— S. Maria delle Vigne: Affreschi.

VII.

IL BAROCCIO E I BAROCCESCHI.

1.

IL BAROCCIO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Il quadro di " Santa Cecilia " nel Duomo d'Urbino, sola composizione che serbi impronta dell'insegnamento di G. B. Franco. - Andata a Roma del Baroccio, e l'influenza del manierismo fondato sulla tradizione di Raffaello e di Michelangelo. - Compromesso tra manierismi romani e libertà pittorica veneziana nel " Martirio di San Sebastiano ", dipinto per il Duomo d'Urbino. - Importanza dell'elemento correggesco nell'arte del Fiori: le Madonne di San Giovanni Evangelista e di San Simone nella Pinacoteca d'Urbino. - Elaborata ricerca d'effetto drammatico nella " Deposizione " di Perugia. - L'espressione " settecentistica " del preziosismo baroccesco nel " Riposo sulla via dell'Egitto " della Pinacoteca Vaticana. - " La Madonna del popolo ", espressione completa della personalità del Baroccio. - Stilistiche eleganze nella " Madonna Simonetti " e nel " Ritratto muliebre " della Galleria di Copenaghen. - La tavolozza iridescente del maestro, creata dal vario rifrangersi dei colori sulle forme sfaccettate, si vela d'intonazioni grige in alcune opere della maturità. - Un capolavoro ritrattistico del Baroccio: l'" Effigie di bimba " già nella raccolta Cheremetiew. - La " Natività " del Prado, e studi preparatori. - Il ritratto di " Federico d'Urbino ", nella Galleria di Lucca. La " Presentazione di Maria al tempio " per Santa Maria in Vallicella: esempio di armonia tonale nell'arte del Baroccio. - Ricerche d'effetto scenografico nelle " Stimmate di San Francesco " della Galleria Urbinate. - Atmosfera velata propria a un gruppo di opere del tardo periodo. - Le ultime pitture: ripetizioni meccaniche di vecchi motivi. - CATALOGO DELLE OPERE.

1528 — Nacque, secondo le indicazioni del Libro dei Morti della chiesa di San Francesco d'Urbino, ove si legge: « F. Baroccio morto il 1 ottobre in età di 84 anni ». Questa data, accettata dal Bellori, dovrebbe mutarsi nel 1535 secondo il diario di Francesco Maria II della Rovere, che afferma essere il Baroccio morto di 77 anni, e secondo l'epigrafe di Bernardino Baldi, dettata in occasione dei funerali del pittore. La prima data trova conferma nelle Memorie raccolte dall'Urbinate Pompilio Bruni, amico del Barocci, che le donò al Bellori. Secondo il Bruni, il padre del Baroccio, Ambrogio, il quale « lavorava di cavo e di rilievo, indirizzò al disegno

il figliuolo al quale egli si messe con tanto incitamento e gratia straordinaria, che essendo capitato quivi Francesco Menzocchi da Forlì, con occasione che portò alla Confraternita di S. Croce il quadro della *Deposizione di Cristo* di sua mano, prese ferma speranza del giovinetto e lo esortò ad applicarsi tutto alla pittura ». Il Menzocchi fu in Urbino fra il 1543 e la primavera del 1544, quando Federigo, secondo la data del 1535, avrebbe avuto soltanto otto o nove anni.

Non si sa in quale anno il Genga, zio del Baroccio, l'abbia allogato presso Battista Franco, chiamato a dipingere la volta del coro dell'Arcivescovado di Urbino.

Partito da Urbino Battista Franco per andare a Venezia, Federigo va a Pesaro presso lo zio Bartolommeo Genga.

Circa il 1548, a vent'anni, si reca a Roma col pittore Pier Leone d'Acqualagna, per vedere le opere di Raffaello. Uno zio, maestro di casa del Card. Giulio della Rovere, lo introduce in casa del grande Prelato, aiutandolo così a compiere i suoi studi sulle opere di Raffaello e di Michelangiolo, dal quale, secondo il Bellori, riceve incoraggiamenti e lodi.

1556 — « Federico di Ser Ambrogio Baroccio deve aver a dì 1 gennaio scudi 20 e mezzo, che tanto fu concluso per li homini della nostra fraternita (del Corpus Domini, in Urbino) che se gli dovesse dar di sua mercede per aver fatto la tavola de S. Margherita de la nostra fraternita (Lib. 3, c. 119) ». Secondo il Bellori, questa tavola, di cui non rimase notizia dopo la demolizione della chiesa del Corpus Domini, fu la prima dipinta da Federigo al ritorno da Roma in Urbino. Vi figurò la *Santa in atto di riguardare il cielo, che s'apre tra due Angeli, calcando il serpente.*

1557, 9 novembre — Benedetto Bonaventuri alloga ad Ambrogio Barocci, padre di Federigo, il quadro del *Martirio di San Sebastiano* per il prezzo di 100 fiorini, come si vede da strumento rogato da Giulio Corvini. Il quadro, nel duomo di Urbino, fu eseguito da Federigo.

1560 — Durante la sua dimora in Urbino, il Baroccio è invitato da Pio IV a Roma, per collaborare alla decorazione pittorica nel palazzetto del Belvedere.

1561, novembre; 1563, 10 giugno — Il suo nome compare nei documenti relativi alle opere del Casino nel Bosco di Belvedere, pubblicati dal FRIEDLÄNDER. A questo soggiorno romano si riferisce l'episodio, narrato dal Bellori, dell'avvelenamento di Federigo per opera di pittori invidiosi. Ritorna in patria malato, e per tutta la vita la sua salute rimane cagionevole.

1567, novembre — Gli è commessa dai Consoli della Mercanzia di Perugia, per la loro cappella in duomo, la tavola della *Deposizione di Cristo dalla Croce.*

1569 — La tavola della *Deposizione* è posta sull'altare nel duomo, «con gran contento de li homini della Mercantia et di tutta Perugia». Compenso al pittore per quest'opera furono, secondo il cronista perugino Raffaello Sozi (pag. 55 degli Annali manoscritti conservati nella Comunale di Perugia), «scudi 350 et altri scudi 50 fu pagato per la pigione della casa, in maniera che nella pittura fu speso sc. 400». Nel libro Verde del Collegio della Mercanzia è detto che i nobili giurati, a fine di condurre il Baroccio a Perugia, mandarono in Urbino il Capitano Raniero Consoli; che il contratto fu rogato dal notaro Ser Guerriero di Matteo; che 235 scudi gli furono pagati in denaro, 12 in moggia di grano, 20 in barili di vino, e che nel 1569 si spesero altri 5 scudi «per foderare la tela di tavola». Il quadro fu compreso nel bottino francese del 1797, e vent'anni dopo restituito a Perugia. La dimora del Baroccio in Perugia durò dal novembre 1567 a tutto il 1569.

1573, 12 ottobre — In una lettera da Urbino, il pittore annunzia a Simonetto Anastagi di Perugia il dono di un *Riposo in Egitto*, da identificarsi con quello della Galleria vaticana. Infatti, il quadro fu donato dall'Anastagi ai Gesuiti, presso i quali rimase fino alla soppressione della Compagnia. Mandato poi a Roma, rimase nel Palazzo del Quirinale sino ai pontificati di Clemente XIV e di Pio VI. Nel 1802 i decemviri di Perugia lo richiesero al Papa, che si oppose alla restituzione. L'ultimo trasloco del *Riposo in Egitto* fu dal Quirinale al Vaticano. A prova dell'identità fra il quadro donato all'Anastagi e

quello della Pinacoteca Vaticana, possiamo ricordare che il Baroccio, nella lettera all'Anastagi, si scusa di aver dovuto verniciare il quadro in gran fretta, provocando così uno spargimento di colore sul rosso manto di San Giuseppe. Ora, nel quadro del Vaticano, quel manto, come già notò il Krommer, è imbrattato di colore sotto la vernice.

1574, 30 ottobre — Lettera dei Rettori della Fraternita dei Laici d'Arezzo, che entrano in trattative per la tavola della *Madonna della Misericordia*, destinata alla loro cappella nella Pieve.

1575, 1º maggio — Il Baroccio prende a nolo una stanza sopra la chiesa di S. Antonio in Urbino, di cui pagano il fitto i frati di San Francesco. Forse in quel tempo il pittore attendeva al *Perdono d'Assisi*, ora nell'abside della chiesa di San Francesco in Urbino.

1575, maggio o giugno — È in Arezzo per accordi circa il quadro della Madonna della Misericordia.

1577 — « Terminus ante quem » della *Madonna del Gatto*, incisa in quest'anno da Cornelio Cort.

1578 — La Confraternita della Croce di Senigallia commette al Baroccio il *Trasporto di Cristo al sepolcro*, da compiersi in due anni. L'opera fu eseguita tra il 1579 e il 1582.

1579 — La tavola con la *Madonna della Misericordia* è sull'altare. In occasione del trasporto di questa pittura ad Arezzo, Federigo si reca a Firenze a visitar la Galleria d'arte del Granduca Francesco I, il quale tenta invano di trattenerlo presso di sè.

Un carteggio di 25 lettere relative alla *Madonna della Misericordia*, dal 30 ottobre 1574 al 30 giugno 1579, nell'Archivio della Confraternita dei Laici d'Arezzo, fu pubblicato dal Gualandi nel 1º volume delle *Memorie*.

1580 — Dipinge, ad istanza della Duchessa Lucrezia d'Este, la tavola con la *Vocazione di Sant'Andrea*, per la Confraternita di questo Santo, a Pesaro.

1580, 20 giugno — Data del contratto fra il Baroccio e l'Abate Andrea di Ostiglia per la pala di San Vitale a Ravenna.

1581 — Pone la data all'acquaforte del *Perdono di Assisi*, così firmata: «Federicus Barocius Urbinas Inventor incidebat 1.5.8.1. Gregorii XIII privilegio».

1581, giugno — Chiede alla Confraternita della Croce in Senigallia, per il *Trasporto di Cristo*, una proroga fino al settembre.

1582, maggio — Trasporto di questa pala alla chiesa della Croce in Senigallia. Il quadro fu restaurato nel 1608 dallo stesso Baroccio.

1582-84 — Dipinge, per incarico del duca d'Urbino, l'*Annunciazione*, ora nella Pinacoteca Vaticana, destinata al Santuario di Loreto, come risulta dalle note di spese del duca Francesco Maria (Archivio di Stato fiorentino, Urbino, coll. III, filza 23, c. 691-696 e 698). Il pittore ricevette, in compenso del quadro, 150 scudi.

1583 — Avanti questa data fu probabilmente dipinta la *Visitazione* per la chiesa di S. Maria in Vallicella, come si può dedurre da una incisione del 1588 di Gisbert van Veen, il quale fu in Italia per la prima volta dal 1575 al 1583, e vi ritornò poi solo nel 1588.

1583 — Data posta dal Baroccio, con la firma, sul quadro del *Martirio di San Vitale*, già nella chiesa di questo Santo a Ravenna, ora a Brera.

1586 — Il pittore firma e data la *Vocazione di San Pietro* del Museo di Bruxelles, replica dell'altra eseguita per la Confraternita di Sant' Andrea a Pesaro.

1587, 25 marzo — Riceve un compenso di 100 scudi per il quadro destinato all'imperatore Rodolfo II, raffigurante la *Fuga di Enea dall'incendio di Troia.*

1587, 6 novembre — Ettore Spinola scrive al duca d'Urbino, pregandolo di commettere al Barocci la tavola per la cappella di Matteo Senarega nella Cattedrale di Genova.

1588 — Altri scudi 100 sono pagati al Baroccio «per saldo del quadro per l'Imp. che vale 400 scudi» (Dai registri di spese dei Dalla Rovere).

1588, luglio — Il duca Francesco Maria II manda in dono a Filippo II di Spagna la tavola della *Vocazione di Sant'Andrea*.

1588-1591 — Fra questi due termini dipinse la *Madonna del Rosario* per la Compagnia del Rosario a Senigallia. Il contratto per questo quadro è del 7 novembre 1588.

1590, gennaio — Lettera del Baroccio a Giulio Veterani, primo segretario del duca d'Urbino, ove si scusa di non avere, a causa di un incrudimento de' suoi mali, toccato pennello da vari mesi, e di non poter finire molti quadri di cui ha preso impegno « e in particolare quello di S. A. ». In questa lettera accenna anche a trattative per la *Crocefissione* di Genova: « mi trovo havere dato intentione a certi gentiluomini Genovesi di farli una tavola, che li costerà più di 1000 scudi ».

1590, 14 gennaio — Scrive a Giulio Veterani che per la « continuata indisposizione » gli è impossibile di eseguire entro l'anno « l'opre di pittura a olio che hanno a servire nella cappella del SS. Sacramento, quali e per servitio del Sig.e Dio e di S. A. si fariano molto volentieri ».

1590 — Data del *Noli me tangere* nella Pinacoteca di Monaco di Baviera.

1590, aprile — Il Proposto al Capitolo di Urbino offre al Baroccio, per le pitture della cappella del Sacramento, 1200 scudi, mentre egli ne chiedeva 2000.

1590 — Secondo un ricordo manoscritto della Civica Biblioteca di Cagli, fu eseguita in quest'anno la *Madonna di Santo Agostino*, per quella città, ora nella Pinacoteca urbinate.

1591 — Data dell'incisione di Phil. Thomassin, dalla Concezione di Urbino.

1595 — Circa questa data eseguì le *Stimmate di San Francesco*, come si vede dai libri di spese di Francesco Maria della Rovere.

1596 — È compiuta la *Crocefissione* del Duomo di Genova.

1597 — Il duca d'Urbino manda in dono alla regina Maria Cristina di Spagna, per la sua cappella, la *Natività* di Madrid.

1598, circa — Il BELLORI narra che Clemente VIII, di passaggio in Urbino, « fu alloggiato dal duca che gli regalò un bellissimo dono di un vaso d'oro per tenervi l'acqua santa, eccellentemente lavorato: e per accrescerne il pregio vi fece dipingere al Barocci in lamine d'oro Gesù Bambino sulle nubi »: piacque tanto al Papa l'immagine, che toltala dal vaso la teneva nel Breviario per vederla ogni giorno. Sicchè il medesimo Pontefice edificata la nobile cappella alla Minerva, pregò il Duca affinchè il suo pittore dipingesse il quadro dell'altare con l'*Istituzione dell'Eucarestia* ».

1598 — Replica della *Fuga di Enea dall'incendio di Troia*, eseguita per Monsignor della Rovere, oggi nella Galleria Borghese.

1599, marzo — Il Baroccio lavorava al *Crocefisso* per la Compagnia della Morte in Urbino.

1600 — La Fabbriceria del Duomo di Milano gli commette la *Deposizione*, ora nell'Archiginnasio di Bologna, comprata per la Biblioteca di quest'Istituto nel 1796 da Don Antonio Magnani. L'opera non è finita.

1600, maggio — La pittura del *Crocefisso* è inoltrata.

1604-1605 — Il Baroccio lavora al quadro per la chiesa di Santa Maria della Minerva.

1605 — Data del ritratto di *Federico Ubaldo* di Urbino, in culla.

1606 — Secondo un documento dell'Oliveriana di Pesaro, pubblicato dal KROMMER, il Baroccio dipinse per Alessandro Barignani la *Beata Michelina sul calvario*, già in San Francesco di Pesaro, ora nella Galleria Vaticana (La notizia si ha dal processo compilato a Roma per la canonizzazione della Beata).

1607 — Data del secondo ritratto di *Federico Ubaldo* di Urbino a due anni, ora nella Galleria di Lucca.

1607 — È compiuta l'*Ultima Cena* per la cappella del Sacramento nel Duomo di Urbino.

1608, 29 ottobre — Fu collocato sull'altar maggiore della chiesa dei Cappuccini a Macerata il quadro della *Vergine Concetta glorificata dagli Angeli* e sotto *S. Giovanni Battista che addita*

S. Francesco, San Bonaventura e S. Antonio da Padova: figure tutte che tenevano d'una risoluta maniera (v. AMICO RICCI, *Memorie storiche degli Artisti della Marca d'Ancona*). Il quadro era stato commesso al pittore da Margherita Ricci, che nel 1605, morendo, lasciò all'erede 200 fiorini da pagarsi a Federico Baroccio, «pictori in civitate Urbini pro supradicto quadro inserviendo pro dicto altare majori». Il quadro andò distrutto nell'incendio della chiesa, provocato dai Francesi il 5 luglio 1798.

1609 — Il Conte Nunzio Beni, priore della Fraternita di Gubbio, commette al Baroccio un'*Annunziata* per la chiesa di Santa Maria dei Laici, o dei Bianchi, in Gubbio.

1610 — Il pittore riceve un acconto per il quadro dell'*Annunziata*, finito, dopo la sua morte, da Ventura Mazzi di Cantiano, e nel 1619 portato a Gubbio. Fu inciso da Valentino Green.

1615 — Muore, ed è sepolto in San Francesco d'Urbino.[1]

Tra i principali allievi marchigiani del Baroccio ricordiamo il Viviani, il Vitali, il Visacci, l'Arrigoni, il Lilio. Fu suo discepolo anche Ventura Mazzi di Cantiano, che finì l'*Annunciata* di Gubbio.

---

[1] Bibliografia su Federico Fiori detto il Baroccio: VASARI, *Vite*, ed. Sansoni, 1881, VII, p. 91; V. VENTURELLI, *Oratione funerale in Laude di Federico Baroccio d'Urbino* manoscritto di 38 pagine), 31-9-1612; GIO. PIETRO BELLORI, *Le vite de' Pittori Scultori ed Architetti moderni*, pp. 165-196, Roma, 1672; BERNARDINO BALDI, *Encomio della Patria*, p. 33, Roma, Salvioni, 1724; NICOLA PIO ROMANO, *Vite de' Pitt., Scult. ed Arch. in compendio in numero di 225*, ed. Roma, 1724 (ms. alla Vaticana, mss. Capponiani, 287); GIOVANNI BAGLIONE, *Le Vite dei Pitt. Scult. ed Arch. ed Intagliatori. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino ai tempi di Papa Urbano VIII*, 1642, ed. Napoli, 1733; INNOCENZO BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla Pitt. scult. e Arch.* (II. 95, III 56 e 260, IV 291-293, V 240, VI 250, VII 169), Ed. Roma, 1754 1768; ANTON JOSEPH DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravees en tailledouce*, Tom. I, p. 30-37, ed., Paris, 1762; ANTONIO BECCI, *Catalogo delle pitture che si conservano nelle Chiese di Pesaro*, ed. Pesaro, 1783, Gavelli; ANDREA LAZZARI, *Delle chiese di Urbino e delle pitt. in esse esistenti*, in *Compendio storico*, Urbino, Guerrini, 1801; CAN. GIOVANNI LAZZARINI, *Opere*, II, pp. 9-15-23-29, Pesaro, Gavelli, 1806; FILIPPO BALDINUCCI, *Opere*, vol. IX, p. 327, Milano, in *Classici Italiani*, 1812; LUIGI LANZI, *Storia pittorica d'Italia dalla Rinascenza alla fine del secolo XVIII*, vol. VIII, p. 159, Bassano, Remondini, 1818; AMICO RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, II, 110, Macerata, 1834; MICHELANGELO GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, ecc.*, Bologna, 1844, in *Memorie originali riguardanti le Belle Arti*, Serie 1-3, serie 4-5; RANIERO BARTOLINI (Aretino), *Carteggio per una tav. d'altare commessa dai rettori della Pia Confraternita dei Laici di S. Maria della Misericordia d'Arezzo a F. Barocci Urbinate*, in *Nuova Raccolta di lettere sulla pitt., scult. ed arch.* con note del GUALANDI, I, p. 133-192, Bologna, 1844; CARLO GROSSI, *Degli uomini illustri d'Urbino* con aggiunte di P. GHERARDI, p. 154-164, Urbino, 1856; FILIPPO

* * *

La sola opera di Federico Baroccio che serbi chiare impronte dell'insegnamento di G. B. Franco è la *S. Cecilia* del Duomo di Urbino (fig. 486), tratta non dal quadro di Raffaello, ma dalla stampa ricavatane per Marcantonio Raimondi. Le immagini di stucco colorato, allungate sui moduli del manierista veneto, nulla riflettono della statuaria imponenza della pala composta dal Sanzio, e al tutto si perde, in quel fiacco ondeggiar delle forme effeminate, la perfezione architettonica dell'esemplare raffaellesco. È un esordio artistico meschino, incerto, rivelatore di superficiali tendenze calligrafiche, tra molli sfumature di tinta.

Dal 1555 al 1557 il Baroccio fu per la prima volta in Roma, ove studiò le opere di Raffaello, come dimostra una debole e indecisa copia a matita di un particolare della *Disputa del Sacramento*, in un foglio ora agli Uffizi; e al suo ritorno, nel 1557, dipinse la pala di *S. Sebastiano* per il Duomo di Urbino (fig. 487).

UGOLINI, *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino*, Barocci, notizie, vol. II, p. 491, Firenze, Grazzini, Giannini e C.; G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, p. 79-144, Modena, 1866; Mons. AUGUSTO VERNARECCI, *Diz. biog. degli Uomini ill. di Fossombrone*, Fossombr., Monacelli, 1872; ANTONIO BERTOLOTTI, *Artisti Urbinati in Roma prima del sec. XVIII*, p. 22, Urbino, 1881; GUALTIERO GROSSI, *Lettere inedite di F. B.* (per nozze Vaccai-Gennari), Stab. Tip. Federici, Pesaro, 1883; CAN. AURELIO ZONGHI, *Gesù Cristo portato al sepolcro, quadro in tela di F. B. nella chiesa della Croce in Senigallia*, p. 16, Fano, Tip. Sonciniana, 1884; *Notizie di F. B.*, in *Nuova Rivista Misena*, III, p. 48; IV, p. 36-38; V, p. 83; VIII, p. 122, *Periodico Marchigiano*, Arcevia Castelplanio, 1888; SILVIO ZANDRINO, *Sulla pretesa rivendicazione del quadro della B. Vergine del Barocci, esistente nella Chiesa di S. Francesco in Cagli*, Roma, Berbero, 1891, in 44 p.; *I tesori d'arte rapiti dalla Santa Casa di Loreto nel 1797*, in *Nuova Rivista Misena*, V, 1892; FEDERICO MADIAI, *Libri, quadri, opere d'arte tolte dal Palazzo Albani di Urbino negli anni 1797, 1798*, in *Nuova Rivista Misena*, VIII, 1895, p. 122; ANDREA LAZZARI, *Memorie di F. B.*, Urbino, 1896; E. CALZINI, *Per Federico Barocci*, in *Rass. Bibl.*, 1898, p. 103-8; GRIGIONI e CASTELLANI, *Documenti relativi a F. B.*, in *Rass. Bibl.*, II, p. 255, 258, 1899; E. SCATASSA, *Il Crocifisso del B. dipinto per la Compagnia della Morte in Urbino*, in *Rass. Bibl.* III, 1900, p. 78; E. SCATASSA, *Documenti*, in *Rass. Bibl.*, IV, 1901, p. 129-31; ID., *Per la patria di F. B.*, in *Le Marche*, Fano, giugno 1901; GIULIO CANTALAMESSA, *F. Barocci* in *Rass. Bibl.* IV, 1901, p. 81; A. ANSELMI, *Un quadro del Rosario di F. B. a Senigallia* (notizie e documenti) in, *Il Rosario* (Memorie Domenicane) A. 22 nov. 1905; FRIEDLAENDER, in THIEME-BECKER, *Kunstler-Lexicon*, II, Lipsia, 1908; A. ALIPPI, *Alcune notizie relative a F. B.* in *Rass. Bibl. dell'Arte It.*, XII, p. 73, Ed. Ascoli Piceno, 1909, Tip. Cesari; WALTER BOMBE, *F. B. e un suo scolaro a Perugia*, Ed. Perugia, Bartelli e Comp., 1909 (20 pag.); FILIPPO DI PIETRO, *Un dis. del B. all'Albertina già attri-*

Si scorge ancora, in questo quadro, l'influenza del manierismo michelangiolesco, soprattutto nel tormentoso torcersi a contrapposto delle figure in primo piano, ma, come già altri marchigiani, il Baroccio mira a ottener un effetto pittorico di mobilità di lumi e d'ombre e di variazioni cromatiche. Il modellato divien fluido, e lo svolazzo manieristico della faldetta di una veste d'arciere, come vibrante lingua di fiamma, è all'unisono con lo slancio del corpo teso, quasi staccato da terra. Si nota, anche in queste tendenze calligrafiche, un primo accenno verso la maniera correggesca, ma soprattutto qui il Baroccio è ispirato dall'esempio dei Veneti: ricorda nell'atteggiamento della Ma-

---

buito al Domenichino, in *Riv. d'Arte*, VI, 1909, p. 297; F. GOLDSCHMIDT, dr. W. BOMBE, *F. B. e un suo scolaro a Perugia*, in *Perusia Augusta*, 1909; LUIGI SERRA, *Un quadro del B.*, in *Rass. Bibl.*, XII, 1909, pag. 159; A. SCHMARSOW, *F. B. Ein begreunder des Barokstils in der Malerei*, Leipzig, G. B. Teubner, 1909, p. 167; ID., *F. B.'s Zeichnungen. Eine Kritische Studie*, Leipzig, G. B. Teubner, 1909; P. N. FERRI, *Un disegno del B. negli Uffizi già attribuito al Rembrandt*, in *Rivista d'Arte*, n. 1-2, p. 29, 1910; E. CALZINI, *Per la Biografia del B.* (Appunti), in *Rass. Bibl.* XV, p. 107-1912; WALTER FRIEDLAENDER, *Das Kasino Pius IV*, Leipzig, Hiersemann; E. CALZINI, *Bricciche Baroccesche*, in *Rass. Bibl.* XV, p. 115, 17, 1912; A. DELLA COLLA, *Di due quadri ignorati di F. B. e della sua scuola*, in *Rass. Bibl.* XV, p. 104, 7, 1904; G. BELLORI, *F. B. Ritratto del Bellori*, in *Rass. Bibl.* XV, p. 102, 1912; GIOVANNI POGGI, *Nel III centenario di F. B.*, in *Il Marzocco*, n. 39, Firenze, 1912; RUDOLF HEINRICH KROMMER, *Studien zu Federico Barocci*, Leipzig, Seemann, 1912, p. 129; SANTE MURATORI, *Il martirio di San Vitale del Barocci* (notizie e documenti), in *Felix Ravenna*, 6 aprile 1912; RICCARDO NOBILI, *Passeggiata in Galleria. I disegni del Barocci*, in *La Nazione*, n. 350, Firenze, 15 dicembre 1912; WALTER BOMBE, *F. B. a Perugia*, in *Rass. d'Arte*, XII, p. 189-196, Milano 1912; G. FRIZZONI, *F. B. rammentato da un suo ammiratore lombardo*, in *Rass. Bibl.*, p. 100, 1912; GIOVANNI POGGI, *Mostra dei cartoni e disegni di F. B. nel Gabinetto dei disegni della Regia Galleria degli Uffizi dall'ottobre* 1912 *all'aprile* 1913, Bergamo, Ist. Ital. d'Arti Grafiche, 1913; ARDUINO COLASANTI, *Un palinsesto sconosciuto di F. B.*, In *Bollettino d'Arte*, VII, p. 203. 1913; ADOLFO VENTURI, *Federico Barocci*, in *Rass. Bibl.*, XVI, p. 1-3, 1913; E. CALZINI, *Per la vera data di nascita di F. B.*, in *Rass. Bibl.*, XVI, p. 122, 1913; ID., *Federico Barocci e il suo Mecenate* (con documenti inediti), in *Rass. Bibl.*, XVI, p. 54, 1913; Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti, *Studi e notizie su F. B.*, p. 188, Firenze, Ist. Micrografico, 1913, DOCUMENTI, *La scuola Baroccesca*, in *Rass. Bibl.*, XVI, p. 123, 1913; FILIPPO DI PIETRO, *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di F. B. negli uffizi*, Firenze, Ist. Micrografico Ital., p. 183, 1913; M. MARANGONI, *Mostra di disegni del B. agli Uffizi*, in *L'Arte*, XVI, p. 65, 1913; E. CALZINI, *La scuola baroccesca*, in *Rass. Bibl.*, XVIII, p. 25, 1914; NERINO P. FERRI, *Disegni sconosciuti del B.*, in *Bollettino d'Arte*, p. 221, XXX, 1916; ZINO SIGHINOLFI, *Il Barocci dell'Archiginnasio*, in *Archiginnasio*, XIII, p. 58, 60, 1918; HERMANN VOSS, *Die Malerei der Spatrenaissance in Rom und Florenz*, Kapitre III, p. 472, Berlin 1920; GUIDO NATALI, *Uno scolaro ignoto del B.*, in *Rass. Marchig.*, 1922-23, p. 349-50, 1922; UMBERTO GNOLI, *L'Annunciazione del B. in Gubbio*, in *Rass. Marchig.*, III, p. 42-4, 1924-25; PIO EMILIO VECCHINI, *La Chiesa della Croce e Sacramento in Senigallia e la Deposizione di F. B.*, in *Rass. Marchig.*, p. 497-503, V, 1926; STEFANO GENTHEN, *Di una Annunciazione ignorata del B. nella Pinacoteca Comunale di Gubbio*, in *Rivista d'Arte*, XI, p. 525-36, 1929; MARY PITTALUGA, *L'incisione italiana nel '500*, Milano, Hoepli, 1930; CORRADO RICCI, *Enciclopedia Treccani*, p. 216.

donna e nello slancio dei putti la pala di Tiziano in S. Domenico d'Ancona; e par che il capriccio del Lotto gli insegni a staccare

Fig. 486 — Urbino, Duomo. Baroccio: *Santa Cecilia.*
(Fot. E. Corsini).

con la nube grigia del manto l'immagine di Maria dall'alone di luce sulfurea. Così Venezia suggerisce il romantico effetto

del fogliame oscuro sulla fredda luce del cielo, che all'orizzonte un tramonto morente pennelleggia di strie sulfuree e rossigne. E solo Venezia può spiegarci la massa fioccosa del cagnolo in primo piano, bagnato d'argento, l'impasto dorato e morbido delle teste di spettatori in distanza, la carne fresca e palpitante del torso nudo di un arciere. Il problema pittorico soprattutto interessa l'artista, che si vale anche delle minute sfaldature del torso di S. Sebastiano a suscitar un gioco di piccole luci, pur non sfuggendo alla dissonanza e al malgusto in certe note di colore.

Egli, che definiva la pittura musica, non sa evitare stridule dissonanze cromatiche, ad esempio tra le vesti del comandante, rosso intenso e giallo acre, e quelle, azzurro e roseo, di un arciere. Come in generale i tardi cinquecentisti dell'Italia centrale, ama le note bizantine del rosa e dell'azzurro.

Più che dalla elaborata composizione del quadro, che rappresenta il primo tentativo del Baroccio per superare i modi del manierismo romano, le qualità del maestro emergono da un ritrattino di fanciullo, forse figlio del committente, in basso, a sinistra. La straordinaria freschezza delle carni, la bella solidità di frutto bianco e vermiglio, che stacca da tutte le altre figure questa testina ricca di fanciullesca energia e di salute, sono la maggior promessa dell'arte primitiva di Federico Baroccio.

Nella *Crocefissione* della Pinacoteca d'Urbino (fig. 488), il compromesso tra manierismi romani e libertà pittorica veneziana si rivela in uno stadio uguale a quello del *S. Sebastiano*; e il moto *staccato* di S. Giovanni, che par librarsi nell'aria, richiama da vicino, se pur meno felicemente, quello dell'arciere nella pala del Duomo. È un'opera piena d'audacia e di squilibri: a piè della croce l'atteggiamento a zig-zag della Vergine si urta con quello piroettante di S. Giovanni, come preso nei cerchi del turbine. Il melodramma della *Santa Michelina* in Vaticano è in germe nella violenza ricercata delle pose teatrali, nello scenario burrascoso, nel gonfiar delle vesti di S. Giovanni, viola e arancione.

Libera da questa smania di effetti complicati e teatrali, l'arte

Fig. 487 — Urbino, Duomo.
Federigo Baroccio: *Martirio di S. Sebastiano.*

primitiva di Federico Fiori ci appare invece piena di grazia in una *Madonna col Bambino dormiente*, al Romitaggio di Leningrado. Seduta sopra una seggiola nella penombra di un semplice interno, la Vergine solleva con una mano il lenzuolo della culla per deporvi Gesù che dorme tra le sue braccia, nell'atto soave di quello dipinto da Giovanni Santi sulle pareti della propria casa. Dall'alto un mazzetto di tre cherubi contempla il Bambino, e lontano, sul limitare dell'umile dimora, la stanca figura di San Giuseppe si smarrisce nella bruma di un fioco tramonto. Un'atmosfera idilliaca, di pace e d'intima grazia, si diffonde in quel silenzio dell'ombra che protegge il sonno di Gesù plasmato con la tenera carnosità dei putti di Tiziano, mentre Maria, nell'ampiezza delle forme soavemente modellate, riflette qualcosa del modulo raffaellesco, e la diagonale che dalla culla del Bambino si prolunga sino all'immagine di S. Giuseppe indica l'orientamento dell'Urbinate verso la visione pittorica di Leonardo e del Correggio. Nella sua estrema semplicità, la piccola composizione è tra le opere più delicate del Baroccio, non ancor guasta da accenni verso la grazia artificiosa e zuccherina che s'insinua in tante fra le sue più celebri.

Nel 1560 il pittore torna a Roma, ove lavora nel Casino di Pio IV, e a questa sua seconda dimora romana risale il noto episodio della prova pittorica fattagli eseguire da Federico Zuccheri, aneddoto significativo dell'acquistata indipendenza artistica del Baroccio dal mondo attorniante. Invitato dal portainsegna del manierismo romano a mostrargli come dipingesse, « colorì due putti con tanta unione che pareano piuttosto a olio che a fresco. Parve nondimeno al Zuccari questa maniera sua troppo sfumata, onde preso il pennello alla sua presenza andò profilando i dintorni e accrebbe alquanto di forza al colore ». Nè certo poteva essere intesa, dai maestri della cerchia zuccheresca, la delicata maniera pittorica, tutta morbidezze d'impasto e luminose effervescenze, della piccola *Madonna di S. Giovanni Evangelista* (fig. 489), dipinta dal Baroccio al suo ritorno in Urbino e da lui donata ai Cappuccini di Crocicchia.

Fig. 488 — Urbino, Museo nel palazzo ducale. Baroccio: *Crocefissione*.

Qualche ricordo di Raffaello è anche qui nel gruppo della Vergine col Bambino che porge un fiore al Santo in ginocchio, ma l'istantaneo movimento del gruppo e la stessa ingenuità fanciullesca del volto rotondo di Maria richiamano piuttosto gli schizzi di Leonardo per la *Madonna del Fiore* o per la *Madonna del Gatto* che il tranquillo ritmo architettonico delle composizioni di Raffaello. La posa è complicata: il ginocchio destro s'appunta, il braccio s'inarca preziosamente a prender il piedino del bimbo, il busto indietreggia a contrapposto del protendersi di Gesù; e tutto quel movimento di masse s'accorda col moto festante delle luci, come agitate da un invisibile batter d'ali. Le carni tenere, la massa gonfia delle chiome bionde, le morbidezze di pastello ricercate dal pittore, son già una prova del fascino esercitato su di lui dai disegni del Correggio. La figura di S. Giovanni, nello studio degli Uffizi accennata con bella sobrietà di linea, guasta l'insieme del quadro, così dinoccolata nel flaccido panneggio.

Educatosi sugli esemplari veneti delle Marche al problema pittorico, sempre più il Baroccio mira allo studio del Correggio nella *Madonna di S. Simone* (fig. 490), pure della Pinacoteca Urbinate, dove non solo la figura di S. Taddeo ricorda uno dei pastori nella *Natività* di Dresda, ma risuonano armonie correggesche nei contorni ondeggianti delle figure composte entro il cerchio come ghirlanda di fiori mossa dalla carezza della luce e dell'aria.

Fra tutte le opere del Baroccio è questa forse la più vicina al Correggio, più ancora che il *Riposo in Egitto*, sebbene il tenerissimo putto seduto sulle ginocchia della Madre rievochi il tipo romano di Raffaello [1].

Nella *Deposizione* di Perugia (fig. 491), il Baroccio mira all'effetto drammatico. La scena è affollata: le figure, le stoffe,

---

[1] Un confronto fra la pittura e i successivi studi agli Uffizi sorprende per la foga quasi leonardesca del tratto a penna, che in uno di essi (Uffizi, n. 11493, v. FILIPPO DI PIETRO, *Disegni di Federico Baroccio negli Uffizi*, Firenze, 1913, p. 8) trasfonde invece tenerezza languente al piccolo Gesù.

le ali agitate dei manti, invadono l'intero campo del quadro, lasciando appena libero nel fondo qualche lembo di paese e di cielo. In alto, le diagonali delle scale e degli uomini aggrappati al sacro legno s'incrociano con la salma abbandonata di

Fig. 489 — Urbino, Museo del palazzo ducale.
Baroccio: *Madonna con S. Gio. Evangelista.*

Cristo, che San Giovanni accoglie nella carezza delle braccia pietose. Violenti sono i moti dei soccorritori, in lotta col vento. Uno di essi, visto pel dorso e come avvolto dal turbine, par acceso nelle chiome da una luce di folgore; un altro, che scende dalla scala, col volto quasi nascosto fra le braccia, è ancora una prova del fascino di Tiziano sull'arte primitiva del Baroccio.

Il pittore vuol riecheggiare nelle figure attorno al Cristo gli urli delle raffiche, le voci della tempesta, e nel gruppo delle pie donne, opposto in contrappeso dinamico a quello della croce, lo schianto della folgore che s'abbatte sulla terra. Eppure l'effetto tragico perseguito dal maestro urbinate non si sprigiona da questa violenza di moti, appunto troppo studiata e troppo enfatica per trascinare l'onda dell'emozione, che tutto travolge nei drammi di Tiziano Vecellio e del Tintoretto. La grazia soave del dolore di San Giovanni, lo spasimo sovrumano che impietra l'immagine di San Francesco, il gorgo di luce che avvolge il corpo abbandonato di Cristo, sono le sole note di religiosità profonda nella dinamica composizione. Il silenzio le isola in una cerchia di dolore contenuto e sublime. Ma nello scatto automatico delle due Marie che si precipitano verso la Vergine, come nel moto lambiccato dei panneggi, ogni spontaneità vien meno, e l'evidenza dello sforzo raffredda l'emozione della scena.

Il delicato virtuoso della pittura prende anche qui il sopravvento: i cartocci barocchi dei drappi creano un gioco di luci complesso e prezioso nella bionda tonalità generale del quadro; le carni e le chiome sono adorne con un senso edonistico che vien dal Correggio; e i lineamenti esigui della Vergine rivelano tutto uno studio di raffinatezze, una ricerca di forme accarezzate. Nell'effetto teatrale, nell'affollamento della scena, nella florida biondezza dell'immagine che sostiene le gambe di Cristo, è quasi un annuncio dell'arte spettacolosa, turbinosa e smagliante di Pietro Paolo Rubens.

Più consono al temperamento presettecentesco del Baroccio è il soggetto tenue e festoso del *Riposo in Egitto* nel quadro della Pinacoteca Vaticana (fig. 492). La sua dipendenza dalla celebre *Madonna della Scodella* è qui palese; e tutte penetrate di correggismo son la grazia ricercata della scena e la madreperlacea preziosità delle superfici sfaldate. Ma il pittore ha ripreso liberamente il tema correggesco, rinunciando all'affascinante bellezza ornamentale dell'arco d'angeli e di foglie di palma e allo sfondo vellutato di bosco, perchè luci e ombre più limpide sfiorino con

Fig. 490 — Urbino, Museo del palazzo ducale.
Baroccio: *Madonna di San Simone.*

Fig. 491 — Perugia, Duomo.
Federigo Baroccio: *Deposizione dalla Croce.*
(Fot. Anderson).

tenuità cristallina le ridenti figure. Il *Riposo in Egitto*, trattato dal Correggio con grazia d'idillio pagano, diviene una scampagnata all'aperto: il ciliegio sostituisce la palma, e i frutti ver-

Fig. 492 — Roma, Pinacoteca Vaticana.
Federigo Baroccio: *Riposo sulla via dell'Egitto*.
(Fot. Anderson).

migli che illuminano di un gaio sorriso il volto sottile di Gesù, attraggono anche l'attenzione del somarello avvicinato alle sacre figure, chiuso nel cerchio familiare. Eppure anche qui la semplicità è solo apparente: tutta grazia artificiosa è la Madonnina

col gesto ricercato delle dita e col volto d'ingenua alla Greuze; tutto sottigliezze da Settecento precoce, il moto dei drappi, sfaldato e sfaccettato per provocare innumerevoli variazioni di luce e di colore. Il carminio, nota prediletta dal pittore, mette ovunque i suoi accenti: s'insinua nelle orecchie, punteggia le sporgenze delle carni, che han trasparenze perlacee e azzurrognole, sottili cangiantismi di madreperla. Ammiratore del Correggio, il Baroccio, come lui, è banale nella infagottata figura di S. Giuseppe, mentre nella fragile grazia del fanciullino e nella festa del suo sorriso tutta riflette la sua impressionabilità, la sensitiva delicatezza dei suoi pastelli vaporosi[1].

Affine al *Riposo* del Vaticano è la *Madonna del Gatto*, di cui conosciamo tre repliche, una nel Museo di Chantilly, un'altra nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 493), una terza, inferiore, anzi certo copia, nella Galleria Corsini a Roma. Nell'interno grigio, quasi monocromo, aperto da una finestra sopra un telaio di cielo, la Madonna accenna a Gesù lattante il gatto, che si rizza sulle zampe per ghermir l'uccelletto tra le mani di Giovannino; San Giuseppe, appoggiato a un tavolo, guarda sorridendo; e l'insieme par riflettere, anche nella rotondità fanciullesca del volto di Maria, qualcosa degli schizzi giovanili di Leonardo per la *Madonna del Gatto*. Entro il vano della finestrella è un bancale di pietra, e a destra della Madonna si scorge la culla con le sponde dorate e una coltre preziosa di madreperla, d'azzurro e d'oro. Nell'ambiente grigio, entro cui la luce smorta batte in pieno sulla nuda pietra, la culla sembra raccoglier lo splendore delle gemme, disfatto nell'atmosfera, assopito dall'ombra. La Vergine bambina, con le trecce ariose, indossa una veste del

---

[1] La sensibilità del segno, che plasma la tenerezza delle carni valendosi della luce e dell'ombra, conduce talvolta il Baroccio disegnatore a una strana affinità con Leonardo primitivo: esempi, il carnoso studio di piede per la *Vergine del Riposo in Egitto* (Gabinetto di stampe agli Uffizi), e un foglio, pure nella Galleria degli Uffizi, con cinque schizzi di *Madonna e bambino dormiente*, d'aspetto leonardesco tanto nel groviglio dei segni aggomitolati che improvvisano i gruppi di Madonna seduta col Bimbo in grembo, quanto nelle larghe sbavature d'acquarello che modellano il gruppo di Madonna in piedi, intenta a disporre la culla per il Bambino addormentato, forse primo pensiero per la giovanile Madonna del Romitaggio.

rosso chiaro proprio al Baroccio, un manto verdazzurro, una sottoveste con maniche verdeoro, svanite alla luce. Il piccolo Gesù, tenero, con palpebre, gote e punta del nasino tocchi di

Fig. 493 — Londra, Galleria Nazionale. Federigo Baroccio: *La Madonna del Gatto.* (Fot. della Galleria Nazionale).

carminio, e dita rosate al riflesso della veste materna, è tutto uno scintillìo di riccioli d'oro freddo, d'anellini d'oro agitati dal soffio scherzoso dell'aria. Il tenero impasto del Correggio è nelle

carni morbidissime; e la sua grazia si riflette, con lievi tendenze preziosistiche, in questa cinguettante nidiata d'umane figure, nell'ombra che s'illumina al sorriso dei bimbi.

Ridipinto più tardi dal Baroccio, si vede nella chiesa di San Francesco ad Urbino il quadro del *Perdono,* eseguito nel 1576 [1], ove per la prima volta appare, nella forte inclinazione della figura del Santo e nella spazialità del suo gesto, un motivo che ritroveremo spesso nell'arte del maestro, e che troverà l'ultimo svolgimento nella *Santa Michelina* del Vaticano. La parte superiore del quadro, col Redentore saltellante sul piedistallo di tre cherubi fioriti di luce e con la puerile Madonnina fasciata dai drappi, è tutta artificiosa: bella, nonostante il calcolo evidente di ogni particolare, la parte inferiore con l'addobbo di drappi serici e la visione profonda dell'abside nella luce fumosa di un candelabro. Anche qui la superiore qualità del Baroccio disegnatore sul Baroccio pittore emerge dallo studio per il *San Nicolò di Bari,* alla Galleria degli Uffizi, modellato con un segno idealmente lieve e come immerso in un pulviscolo di luce.

Al 1579 risale una tra le maggiori opere del Baroccio avanti il periodo della maturità: la *Madonna del Popolo,* eseguita per la Confraternita dei Laici d'Arezzo, ora a Firenze nella Galleria degli Uffizi (fig. 495). Dal Correggio vien la linea fiorita della composizione, ove l'arco della folla terrestre sale ad allacciarsi all'arco della Gloria, in un dibattito festoso d'ombre e luci effimere, in un incessante trascolorar di tinte. Gruppi e figure s'intrecciano, si torcono, si svincolano in continui arditi contrapposti di chiari e d'ombre, formando, come nel Correggio, ghirlanda alla piazza velata dal pulviscolo solare, che tutto assorbe, la massa della folla, il tempio, il loggiato aperto sull'azzurro sbiadito del cielo. E anche qui il Baroccio, pur seguendo l'idea compositiva dell'Allegri, afferma la sua personalità nell'ardito contrapposto

---

[1] Nel bozzetto della Galleria d'Urbino (fig. 494), con sfaldature di panni più complesse e nervose, e con accentuati risalti luministici, alla figura di S. Nicola da Bari è sostituita quella di una Santa, probabilmente Santa Chiara. Il quadro della chiesa di S. Francesco trae dalla ridipintura più tarda una blanda fusione coloristica, un effetto di velata atmosfera che lo allontana dal vivido abbozzo.

dello sfondo in luce diffusa al movimentato gioco chiaroscurale del primo piano, nella densità della folla, nel capriccio rococò

Fig. 494 — Urbino, Museo di palazzo ducale.
Federigo Baroccio: bozzetto per il quadro del *Perdono*.

delle forme tortili e sfaldate. È tutto uno spumeggiar di masse lievi, un fluttuar di drappi, un'effervescenza di luci, un trillo

festoso di colori iridescenti, cangianti, mutevoli col mutar della luce. L'angiolo presso il Redentore è la gracile fanciullina che sorride alle ciliege vermiglie nel quadretto del Vaticano; i due piccoli oranti in primo piano, e la madre che indica loro la Vergine (fig. 496), sono esempi tra i più rari delle raffinatezze pittoriche proprie a Federico Baroccio pastellista, nelle carni roride, venate d'azzurro e sfiorate di rosa. Ed ecco riapparire, nel putto a sinistra, che dalle braccia materne si china a toccar il libro di preghiere in mano a una dama, un lontano ricordo di tizianeschi bagliori; e il piccolo affamato a destra, trepido, fragile, plasmato di piume, preannunciare la vaporosità del Murillo maturo.

L'insieme, adorno e festoso, fa dimenticare la leziosità, anche qui inevitabile, di alcuni particolari: ad esempio la melodrammatica Madonna e il Cristo zuccherino [1].

Per la Confraternita di S. Andrea a Pesaro, nel 1580 secondo il Bellori, fu allogata al Baroccio dalla duchessa d'Urbino la pala d'altare con la *Vocazione di S. Matteo*, di cui rimane una replica nel Museo di Bruxelles (fig. 498), compiuta circa il 1586, per commissione del Duca che intendeva farne dono a Filippo II. In questa replica, la svenevole artificiosità delle figure distrugge l'incanto dell'elegiaco fondo lunare.

In un velo d'ombra, nella pace della sera inoltrata, il Baroccio ha immaginato la *Visitazione* della chiesa di S. Maria in Vallicella à Roma, dipinta prima del 1583 (fig. 499). Poche sono le figure, disposte lungo una diagonale che da San Gioacchino scende a San Giuseppe; e un ritmo tranquillo di opposti bilanciamenti attorno l'immota statuina della Vergine compone, sopra uno sfondo crepuscolare di case e di torri, il quadro, tra i più sobri e studiati del pittore. La semplice figura di S. Elisabetta rimase certo negli occhi del Rubens.

---

[1] Nella Galleria dell'Ambrosiana a Milano si vede un cartone bellissimo per il *Putto presso la Vergine* (fig. 497), pallottola formata in un leonardesco plasma di luce; e nella Galleria degli Uffizi, fra altri studi, uno per la mano benedicente del Redentore, che è tra le prove più evidenti della superiorità del Baroccio disegnatore sul Baroccio pittore, per quella delicatezza ideale del tratto, per quel tremor del segno che si propaga dalle stoffe alle esili dita, e che si perde nella molle e fiacca massa della mano dipinta.

Fig. 495 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Federigo Baroccio: *La Madonna del Popolo.*
(Fot. Anderson).

Qualche ricordo della *Deposizione* di Raffaello si riconosce nel quadro di Senigallia (fig. 500), collocato sull'altare durante

Fig. 496 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Federigo Baroccio: particolare della *Madonna del Popolo*.
(Fot. Alinari).

il giugno del 1582, soprattutto nella tesa figura di S. Giovanni e nell'abbandono di un braccio della salma. Ma tali reminiscenze rimangono quasi indistinte per la trasformazione dell'effetto

compositivo, che scaturisce, nell'opera di Raffaello, da un senso di ritmo spaziale divinamente tranquillo e chiaro, in quella del Baroccio, da libertà tumultuosa di masse ingombranti lo spazio, sfaldate e mosse secondo il gioco della luce e dell'ombra. La

Fig. 497 — Milano, Pinacoteca Ambrosiana.
Federigo Baroccio: disegno per un angelo della *Madonna del Popolo*.
(Fot. Bassani).

salma con i tre portatori segue una diagonale che culmina nella cuspide dei torrioni del palazzo urbinate; e il gruppo più distante delle Marie, e l'inginocchiata Maddalena in primo piano, segnano due oblique a questa parallele; la vetta del Golgota soffoca lo sfondo, appena aperto per uno spiraglio sul luminoso paese. Al contrario di Raffaello, il pittore sembra s'affanni a riempir lo spazio arrotondando rocce e figure e sventolando panni. Mad-

dalena, col suo manto dorato e le chiome ariose, è un chiaro esempio dell'infiltrarsi nell'arte baroccesca della tendenza edonistica di Antonio Allegri; e nel paese indefinito, nei lauraneschi

Fig. 498 — Bruxelles, Museo. Baroccio: *Vocazione di San Matteo.*

torricini fasciati dal raso della luce, s'accentra tutta la sensibilità pittorica dell'Urbinate nei suoi momenti migliori.

Gran distanza di valore è tra il quadro di Senigallia e il bozzetto nella Galleria d'Urbino (fig. 501). Ivi, sopra un fondo neu-

Fig. 499 — Roma, S. Maria in Vallicella. Federigo Baroccio: *La Visitazione.*
(Fot. Anderson).

Fig. 500 — Senigallia, Chiesa della Croce.
Federigo Baroccio: *Trasporto di Cristo alla tomba.*
(Fot. Alinari).

tro, si disegnan le figure quasi senza colore, in un pallor di luci grigio argento. Nelle vesti si spiega il cangiantismo baroccesco,

Fig. 501 — Urbino, Museo di palazzo ducale.
Federigo Baroccio: bozzetto per la *Deposizione* di Senigallia.

ma fra tinte basse, in sordina, risultando a un effetto generale come di stoffa sbiadita, in gradazioni dal grigio argento al giallo aurato, a un rosso opaco e silenzioso. Stesi in zone piatte, i colori

dan l'impressione di un serpeggiar di nastri variopinti su fondo neutro. Così lo studio per la testa della Vergine, agli Uffizi, su carta azzurrina, con lievi tocchi di roseo, è tra i più belli esempi di virtuosismo presettecentesco nella evanescenza preziosa delle sfumature cromatiche, nel tratto lieve madreperlaceo, nella nubiforme acconciatura. Un sensualismo raffinato guida la carezza della mano alle palpebre soffici diafane, alla curva infantile della fronte. E l'arte del pastello s'afferma in tutte le sue più studiate sottigliezze, in tutta la sapienza dei suoi belletti, delle sue ciprie, dei suoi profumi.

Compiuto nel 1583 il *Martirio di S. Vitale* (fig. 502), composizione affollata e confusa, dove si rimaneggiano motivi di composizioni più antiche in un gran cartoccio tutto serpeggiamenti e svolazzi, il Baroccio torna a compiacersi di più tranquille e studiate armonie fra luci iridescenti nell'*Annunciata* del Vaticano (fig. 503). Qui l'espressione di moto, dominante nei quadri affollati del pittore, appena si accenna per la fluidità delle vesti dell'angelo: le due figure, in linea trasversa, son fisse nella posa di manichini, ricercata, convenzionale, tanto rara nelle figure disegnate dal Maestro quanto frequente nelle dipinte. L'accarezzata immagine dell'angelo, sospirosa e declamatoria, trova riscontro nella svenevole timidezza della Vergine; ma l'abilità pittorica dell'Urbinate si spiega nel sottile modellato del volto di Maria, ingenua da commedia settecentesca, nello scompiglio aereo della chioma dell'angelo, e soprattutto nel fondo di paese avvolto entro la bruma di una rosea aurora. Il sole nascente scherza fra i torricini e la loggia del prediletto palazzo ducale, e in basso, tra l'ombra, si snoda il vivo serpe di un sentiero con leonardesca rapidità di fuga, mentre lontano, nella nebbia, il fantasma di un campanile si prolunga lieve incorporeo nel roseo cielo. Una delicata efflorescenza di tonalità chiare e vaporose carezza l'occhio, di qua e di là dalla parete grigia che forma contrasto d'ombra alle tinte fiorite del gruppo e alla visione d'aurora di paese e cielo.

La virtuosità del colore, fresco e leggiero, attenua l'uggia

Fig. 502 — Milano, Brera. Federigo Baroccio: *Martirio di San Vitale.*
(Fot. Anderson).

delle figure agghindate, della loro truccata eleganza. Il panneggio che avvolge la forma della Vergine, e che nello studio degli Uffizi respira al gioco delle luci e dell'ombre, nel quadro par incollato sulla liscia bamboletta di roseo stucco [1].

La figura accarezzata dalla Vergine nell'*Annunciazione* del Vaticano si rivede in un'opera, certo contemporanea a questa: la *Madonna adorante il Bambino* nel Metropolitan di New York (fig. 504), che è tra le pitture del Baroccio una delle più tipiche e preziose. Maria, in piedi, giunge le mani davanti al piccolo Gesù ignudo, sollevato da un cuscino, in posa alquanto forzata e contorta. La parete scura di una stanza inquadra, con semplicità quattrocentesca, senza pretesa di suggerimenti spaziali, la tenue figurina fiorita di rosa e d'azzurro, tra il velluto color di rubino della tenda che s'annoda sopra il suo capo, e un telaro di paese e di cielo smarrito in nebbie rosa e violette. I drappi non fasciano la delicata immagine fissa in verticalità di posa, ma son composti con sapienza ed eleganza perfetta in larghe sfaldature di cristallo e dipinti in trapassi raffinati dal cilestre al viola di glicine; l'accordo bizantino tra l'azzurro e il rosa, che nelle luci imbionda, è musicalmente limpido e soave. Le mani affusate, il lungo collo, l'acconciatura vaporosa, la delicata convessità del volto ovale, con i lineamenti sottili e l'arco esiguo delle sopracciglia, fanno di questa *Madonnina* del Baroccio, che rappresenta la più alta stilizzazione del suo tipo muliebre, una occidentale sorella delle gracili *geishe*, anche nel color delle carni idealmente tenue e leggiero. Le mani giunte, gli occhi velati dalle palpebre, non esprimono devozione o materno amore, nella bambola fragile e preziosa, con lo sguardo vago e le guance sfiorate appena di rosa. Il paese stesso, che illumina del suo lillaceo chiarore i lini morbidi del bimbo, par tragga d'Oriente la grazia leggiera dell'arbusto e delle zolle galleggianti tra brume d'aurora.

---

[1] Gli studi del Baroccio, agli Uffizi, per il gatto dell'*Annunciazione*, sono esempi tra i maggiori l'interpretazione della vita animale nel Cinquecento. Il tratto sgranato e vivacissimo di uno di essi improvvisa la mossa felina del gatto sveglio, con occhi acuti, ristretti da luce; quello morbido degli altri per il gatto addormentato rende con sorprendente sensitività l'abbandono del soffice corpo, la carezza di luci e penombre al mantello di crespo velluto, quasi il tepore voluttuoso della pigra massa.

Fig. 503 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Federigo Baroccio: *L'Annunciazione.*
(Fot. Brogi).

L'effervescenza del segno, che s'aggomitola e si snoda con rapidità vertiginosa attorno al gruppo di Madonna e Bambino e ai due angioletti, in uno studio per la pala di Santa Lucia al Lou-

Fig. 504 — New York, Metropolitan Museum.
Baroccio: *Madonna in adorazione del Bambino*
(Per cortesia del Sig. Simonetti).

vre, improvvisando le forme in pochi tratti briosissimi; la massa imponente e vaporosa del Santo, disegnata in altro foglio degli Uffizi per la stessa pala, dimostrano come spesso si restringa la

visione del pittore davanti a quella del disegnatore, e si chiuda in un vano mondo di preziosismi e di grazie artificiose. Qualche traccia d'impressioni raffaellesche può scorgersi forse nel dipinto

Fig. 505 — Parigi, Museo del Louvre. Baroccio: pala di *Santa Lucia*.

(fig. 505), soprattutto nella dignità tranquilla del Santo Antonio Abate e nel motivo della Vergine che scende dal cielo verso i due Santi sopra uno sfondo di paese smarrito nella bruma; ma più che il suo grande conterraneo, il Correggio è vicino al Baroccio,

incline ad ammorbidir le masse, a seguir il cangiar dei colori sulle vesti sfaldate, a illeggiadrir aspetti, a sfumar d'azzurre venature le tenere carni, a scompigliar nella luce la fantastica chioma dell'angiolo con gli emblemi di Santa Lucia, derivazione certa da quello, ben più carezzevole e malizioso, della Maddalena correggesca.

Circa il 1580, e cioè poco avanti questo gruppo di quadri sacri, si può ritenere che il Baroccio abbia dipinto i ritratti di *Francesco Maria della Rovere* e di un giovane prelato, probabilmente *Monsignor della Rovere*, cugino del duca. Finezze d'epidermide degne del Van Dyck e sfarzo decorativo sono le caratteristiche del ritratto di *Francesco Maria* (fig. 506), circondato dallo scintillio delle armi riccamente cesellate. Nulla di guerriero è nella testa delicata di gentiluomo, con occhi larghi, luminosi e quieti, come di limpida rugiada.

La grandezza e la trasparenza degli occhi ancor s'accentua nel ritratto di prelato (fig. 507), seduto a un tavolo, in atto di sfogliar un libro, in un interno di stanza con scrittoio carico di volumi, tra un calamaio e una clessidra. Il rosa vivo del tappeto contrasta col nero della tunica, sottilmente marezzata di luci, e le squisitezze pittoriche del Baroccio raggiungono il massimo nelle mani aristocratiche, appena sfiorate di roseo. Il calamaio d'argento brunito, la pergamena e il velluto violetto dei libri ammucchiati sullo scrittoio, il tappeto azzurro grigio, il grigio lieve delle muraglie, compongono con la figura una sinfonia di colore sommessa e preziosa, che ha per solo contrasto vivace il rosa del tappeto in primo piano. Scarsa di vita è l'immagine, i cui occhi smisurati riflettono nell'iride immensa piuttosto un atono stupore che profondità di pensiero. Ma se la vita è scarsa, il valore dell'opera si afferma nella rarità dell'aristocratico colore.

Più spontanea per sorridente ingenuità civettuola è l'immagine di giovinetta dipinta circa questo tempo dal Baroccio in un quadro ora agli Uffizi (fig. 508), deliziosa nello sguardo rorido di luce, nella freschezza delle carni madreperlacee, nella grazia del furtivo sorriso.

Circa il tempo della *Madonna di Santa Lucia* crediamo di poter datare un capolavoro del Baroccio: il *Ritratto di giovinetta* nella Galleria di Copenaghen (fig. 509). Con le mani pigramente

Fig. 506 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Federigo Baroccio: *Ritratto di Francesco Maria della Rovere.*

intrecciate sopra un fazzoletto, l'alta pettinatura che accentua l'aristocratica lunghezza del volto, l'ignota si presenta a noi di tre quarti, in elegante tensione. La semplicità, la spontaneità

della testina muliebre agli Uffizi, qui si muta in espressione di raffinato stilismo, rara se non unica nell'arte del Baroccio. Tutto, anche l'alta e compatta acconciatura, la gonna a pieghe sottili

Fig. 507 — Vienna, Galleria.
Federigo Baroccio: ritratto di prelato, probabilmente di *Mons. Giuliano della Rovere.*
(Fot. Brogi).

e piatte, delineate con rigoroso parallelismo, il cader del mantello di raso greve lungo il fianco, mette in valore l'eleganza del fine stelo muliebre.

La virtuosità pittorica del Baroccio non ha mai avuto ma-

nifestazioni più alte; e ad essa il ritratto di Copenaghen aggiunge la nota, del tutto eccezionale, di un linearismo di stile, che si tràduce nelle affilate sagome, e che si spiega forse con

Fig. 508 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Federigo Baroccio: *Ritratto di giovinetta.*
(Fot. Brogi).

un'impressione dell'arte di Alessandro Allori sul sensitivo Urbinate. Le ombre che s'addentrano nei girali della gorgiera e dei polsi sono idealmente lievi; un nastro giallo ravviva di luci me-

talliche la massa della capigliatura, e la seta alveolata del manto imprigiona nella sua fitta rete un gioco sottile di riflessi perlacei: sull'intera figura, sul volto delicato, sulle seriche vesti; passa un incessante fruscio di toni bianchi e giallo pallidi, d'estrema eleganza. Non una nota sfugge all'accordo ideale di colori e di linee, in quest'immagine da Watteau irrigidito, presentata dal Baroccio con una indefinibile sfumatura di contenuto sorriso [1].

Non ci tratteniamo sul gran cartoccio barocco dell'*Incendio di Troia* ora nella Galleria Nazionale a Palazzo Borghese (fig. 511), eseguito tra il 1587 e l'88 per l'Imperatore Rodolfo, nè sul contemporaneo *San Girolamo* della stessa Raccolta (fig. 512), notturna fantasmagoria di luci guasta dal falso colore, se non per ricordare, del primo, uno studio a matita, nel gabinetto degli Uffizi, relativo al gruppo di Enea e d'Anchise, ben superiore alla pittura per delicata sobrietà raffaellesca, e un altro d'ambiente, pure agli Uffizi, tracciato con tale rapidità di segno e intensità di vita pittorica da richiamarci ancora una volta certe curiose analogie tra gli schizzi del Baroccio e quelli di Leonardo. Neppure ci tratteniamo sul *Noli me tangere* degli Uffizi (fig. 513), che divide con l'*Annunciazione* Vaticana le grazie civettuole del virtuoso pennello, e sulla *Circoncisione* del Louvre (fig. 514), con figure povere di vita e un effetto di colore spezzato e stonato [2]. La cerimonia si svolge in un'atmosfera di compunzione e di tristezza, mentre in alto scampanano con le larghe gonne un po' goffe due macchinosi angioletti.

La smagliante vita pittorica trasfusa in tanti disegni del Baroccio si ritrova in qualche rara pittura, ad esempio nella *Madonna del Rosario*, in Senigallia, eseguita dal 1588 al 91 (fig. 515).

---

[1] Vicino di tempo al ritratto di Copenaghen possiamo supporre il *Ritrattino di fanciullo* nella Galleria Doria (fig. 510), che ne divide la rigidità fiorentina, e che ha tutte le caratteristiche del Baroccio nella freschezza delle carni venate d'azzurro e di rosa, nella larghezza dell'iride che invade la sclerotica degli occhi rotondi, attoniti, quasi sbigottiti.

[2] A questo languore, il bellissimo disegno degli Uffizi per la parte centrale del quadro sostituisce tutto un fervor di vita mediante la mobilità pittorica delle masse d'ombra e luce contrapposte. Dall'effervescenza luministica deriva alla scena una vivezza di cui non è traccia nella pittura. basti confrontare il visetto sensitivo del piccolo chierico nello studio con quello scialbo della stessa figura nel quadro, il mirabile panneggio del gran sacerdote, significativo, nel disegno, di sacerdotale dignità, con l'altro, fiacco, del dipinto.

Le figure brillanti degli angeli escono come sprazzi di sole dalla grigia nuvolaglia; il sole illumina il nudo puttino tra le braccia materne e folgora sulla bianca veste, sul teso volto del Santo. Per tutto il quadro è un dibattito di luci che laceran rapide l'om-

Fig. 509 — Copenhagen, Galleria. Federigo Baroccio: *Ritratto*.
(Per cortesia del Direttore della Galleria).

bra, in un continuo vibrare. Anche le antiche impressioni baroccesche dall'opera di Tiziano e del Lotto nelle Marche affiorano nel paesaggio oscurato dall'ala della tempesta e nel capriccioso taglio della nube azzurra del manto di Maria sull'alone fosforico. Dai contrapposti d'ombra le luci traggono insolito splendore;

spumeggiano nei cartocci delle vesti angeliche e si raggelano sulla bianca tunica del Santo. Un movimento veloce di linee avvolge le forme: il gesto spaziale del Santo, che riapparirà nella *Beata Michelina* del Vaticano, chiude in un cerchio ideale la

Fig. 510 — Roma, Galleria Doria. Federigo Baroccio: *Ritratto.* (Fot. Alinari).

tesa figura circondata dalle voci della tempesta, mentre in una rosa di luci appare in alto la Vergine con la grazia azzimata del gesto. Incantevole è il fanciullino, pavido e gracile tra le braccia materne, col gran cespo dei riccioli e le membra di piuma, soavi. La grazia dei bimbi correggeschi ha un'interpretazione personale

in quest'immagine d'uccellino che s'affaccia spaurito all'orlo del nido, nella tenerezza dell'ombra che punteggia i lineamenti del volto, sotto la gran fronte convessa.

Il gruppo della *Madonna col piccolo Gesù*, più libero nell'aria sul fondo alonare e col manto più arrovellato e cincischiato, si rivede nella bella pala di Cagli, ora ad Urbino, fra altri motivi

Fig. 511 — Roma, Galleria Borghese. Federigo Baroccio: *Enea salva Anchise*. (Fot. Anderson).

di opere varie, che il pittore di frequente rimaneggia: il Santo vescovo grandioso come il *Sant'Antonio Abate* della pala di Santa Lucia, e un angioletto ristampato da altro presso la *Madonna del Popolo*. Ricca di vita fantastica è la metà inferiore del quadro, con le belle immagini dei Santi, il gruppo rupestre di Santa Elisabetta e del vivace San Giovannino, il misterioso paese velato di caligine tra barbagli di luce. Vi è in questo quadro l'intonazione bruna e fusa della *Madonna del Rosario;* e vi s'accordano la figura velata di Santa Elisabetta col manto livido, e il paese a ondate di grigi.

Il gruppo di *Santa Elisabetta* e di *San Giovannino* si ritrova,

similissimo, in un quadro del Museo Metropolitano di New-York (fig. 516), ove il Baroccio si gingilla col suo più delizioso baroc-

Fig. 512 — Roma, Galleria Borghese. Federigo Baroccio: *S. Girolamo.* (Fot. Alinari).

chetto nella composizione tutta ondeggiamenti e sfaldature, nel moto delle persone e dei panneggi che accompagna il dondolio della culla, nella infantile freschezza delle immagini biancorosate.

Circa questo tempo crediamo poter classificare due ritratti: la testa perlacea di *Francesco della Rovere* nella Galleria Pitti

Fig. 513 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Federigo Baroccio: *Noli me tangere.* (Fot. Alinari).

(fig. 517), dipinta con tenerezza di pastello, e l'*Autoritratto* degli Uffizi (fig. 518), modellato con rapidità pittorica e densità d'im-

pasto. Nella vicenda della luce con l'ombra che a tratti la vela, e nella sobrietà del colore, la maschera macerata dal male e dalla

Fig. 514 — Parigi, Museo del Louvre. Federigo Baroccio : *La Circoncisione.*

tristezza trova il più adatto ambiente pittorico. La sensibilità del tocco, che ammacca d'ombre e logora in luce le carni, interpreta la fisionomia del pittore con malinconico lirismo.

Fig. 515 — Senigallia, Chiesa di S. Rocco.
Federigo Baroccio: *Madonna del Rosario.*
(Fot. Alinari).

L'eccezionale fermento d'ombre e luci nell'oscura tonalità generale, che pone la pala di Senigallia fra le più rare opere del Baroccio, vien meno alla *Concezione* di Urbino (fig. 519), dove il

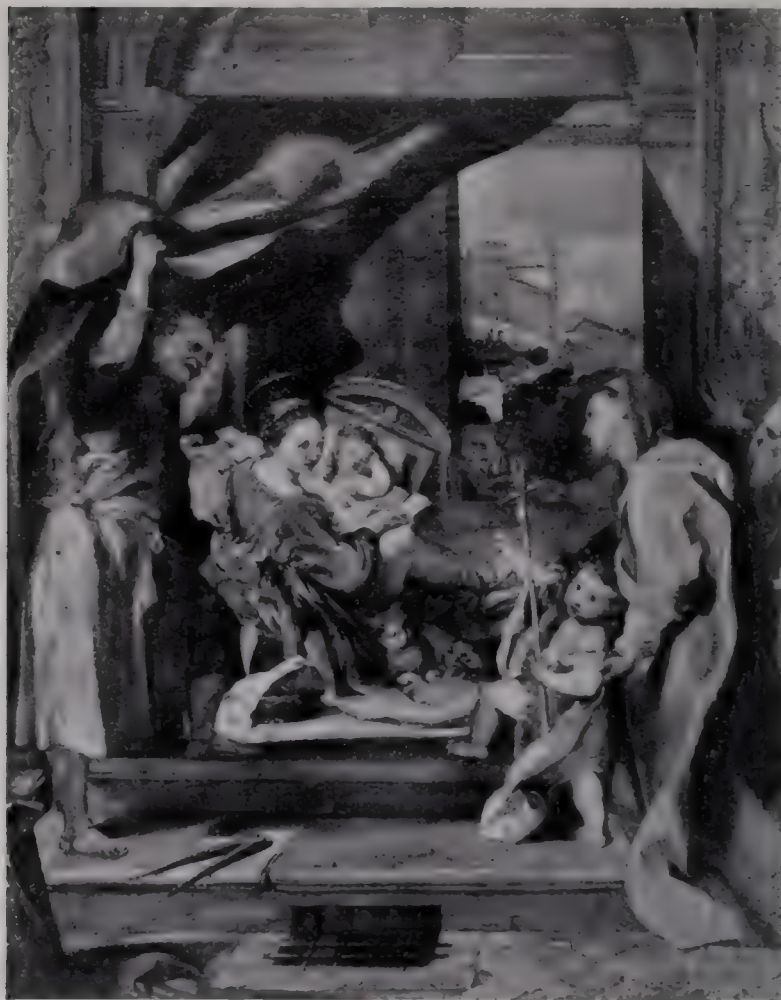



Fig. 516 — New York, Museo Metropolitano.
Federigo Baroccio: *Sacra Famiglia*.
(Fot. del Metropolitan Museum di New York).

pittore torna alle tinte lievi, fiorite, consone al suo temperamento femmineo. La Vergine, rosea e azzurra, nella mandorla di luce giallina disegnata da teste di cherubi e non immemore di vecchi schemi umbri, è la preziosa bamboletta baroccesca, tutta arti-

ficio di grazie azzimate; e le teste dei putti, disposte a distanza simmetrica, risentono troppo dello schema da immaginetta sacra. Ma essi hanno tinte dolci, chiare, svanite, riccioli lievi, qual-

Fig. 517 — Firenze, Galleria Pitti.
Federigo Baroccio: *Ritratto di Francesco della Rovere.*
(Fot. Brogi).

che tocco di verde e di rosa sull'ali; quello che sfiora la destra della Vergine par sbocci dalla caligine perlacea, tanto è vaporoso nel battito di lumi e ombre fugaci. Stride invece nella gamma

delicata e tenue del colore l'uggioso accordo azzurro rosa delle vesti di Maria.

I tipi si ristampano, e nella Madonna prendono quella spia-

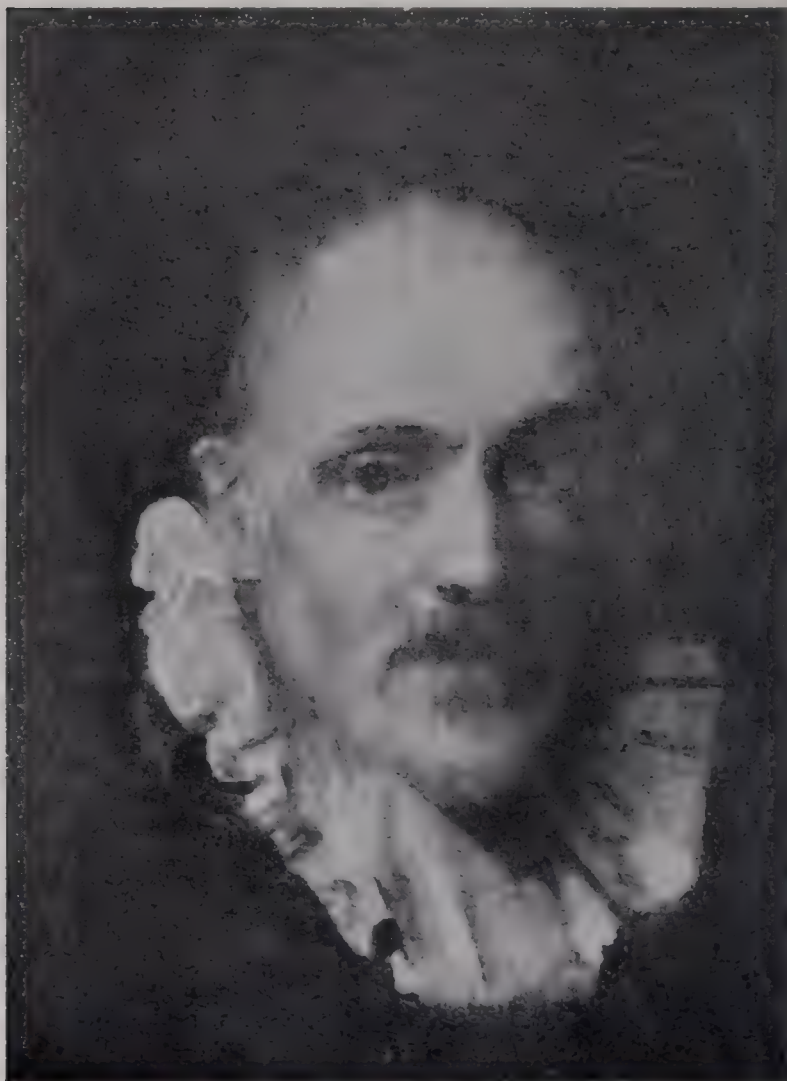



Fig. 518 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Federigo Baroccio: *Autoritratto*. (Fot. Brogi).

cevole zuccherina dolcezza che nuoce a tante opere del Baroccio, ma la tecnica del colore è in tutto il resto del quadro raffinata all'estremo: le figure delle donne a sinistra son lievi come fiori

Fig. 519 — Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
Baroccio: *La Concezione.*

in un velo di rugiada, e deliziosa è l'immagine della bimba, che riflette tutta la poesia dei teneri pastelli di Federico Baroccio nelle carni soavi sfumate di roseo e venate d'azzurrino, nella seta velata dei capelli, di un biondo freddo e lievissimo, nell'acconciatura di nastro rosa sbiadito, nelle manine disfatte, nella veste di un giallo pallidissimo e di un bianco grigio spruzzato d'argento. La manica della madre, qui dove sorregge la fanciullina, par farsi più preziosa nel bianco di puro argento e nell'oro più lieve.

Le tenere superfici cromatiche di questo gruppo della *Concezione* d'Urbino trovan parallelo in un'opera di ben più alto valore: il *Bustino di bimba* della raccolta Cheremetjew in Russia (fig. 520), incantevole creazione di grazia nell'arte del Baroccio. Dal morbido fondo grigio la fanciullina guarda intenta, raccolta: gli occhi rotondi, il molle arco soave delle labbra, spirano quiete, bontà, tenera gravità infantile. Nastrini vaporosi trattengon le chiome sulla gran fronte convessa; un vezzo di coralli s'affonda nella vestina a strie; scherza la luce nelle trine del collare come tra le pagliuzze di un nido, ed è la sola nota irrequieta nella placida composizione. Composte le braccia intorno al busto, immota, con la testa lievemente protesa in ascolto, la figurina appare avvolta dal quieto lume della sua anima docile e pensosa. La squisita sensibilità del Baroccio dei momenti migliori, la mitezza e la malinconia della sua anima d'artista minato dal male, trovano spontanea espressione in questo fiore d'infanzia, che sboccia silenzioso alla vita, e in ogni sua linea, in ogni sfumatura del suo colore, esprime bontà e tenerezza. Il Baroccio prezioso, che non sa trattenersi dal vezzeggiar le Madonne agghindate, i Cristi svenevoli, sente qui la grazia naturale del soggetto con una spontaneità, con una profondità degna dei maggiori interpreti della psiche infantile. Vestita di piume, s'affaccia all'orlo del nido la timida passeretta; e la mano lieve del celebre pastellista par tremi commossa in una carezza di tinte vaporose.

Tra le composizioni più studiate ed equilibrate di Federigo,

e tra gli esempi più rari d'armonia tonale nella sua arte, è la *Presentazione di Maria al tempio*, a Santa Maria in Vallicella (fig. 521), ideata sulla guida di tante diagonali che riuniscon

Fig. 520 — Raccolta Cheremetjew in Russia (già).
Baroccio: *Bustino di bimba.*

le figure bene bilanciate nello spazio e s'incrociano sulla morbida immagine della fanciullina. Lo scenario architettonico in qualche modo ricorda, per la sua frontalità e per l'ampio giro dell'arcata nel fondo, quello grandioso del Sanzio nella *Scuola d'Atene;* ma l'idea di profondità, solenne e risonante nell'affresco

di Raffaello, è qui appena accennata dall'ombra sui gradi e dietro il sacerdote: nell'insieme, le grandi colonne scanalate, i pilastri adorni di candelabre, lo specchio di luce della crociera e le stesse arcate nel fondo, tendono ad accostarsi in superficie, come entro un fastoso frontispizio colorato. In tutta la scena è uno studio di bilanciamenti, di contrapposti tra figura e figura, tra macchie d'ombra e di luce, di un'armonia forse troppo calcolata e ricercata per trascinar chi l'ascolta. Ma indubbiamente, nonostante questo e nonostante la ripetizione meccanica del tipo femminile gracile e un po' smorfioso prediletto dal Baroccio, il quadro della chiesa nuova, esempio al Rubens, bene rappresenta la maturità del Maestro. L'atteggiamento di colomba della fanciullina, protetta dall'ombra del manto sacerdotale, non le comunica certo il fascino spirituale di quella isolata dai Veneti sulla scala del tempio, sull'alta scala che il Tintoretto par voglia elevare sino al cielo, ma bene si adatta all'effetto generale del quadro, che rimane soprattutto, nel pio Baroccio, quello decorativo del Correggio, e più che dalla fiamma del pensiero par sorgere da un blando senso edonistico. La cura dei particolari è estrema, quasi eccessiva, e i colori lievi si fondono nella luce dorata che illumina la scena.

Nelle *Stimmate di S. Francesco*, della Galleria di Palazzo ducale in Urbino (fig. 522), e nel bozzetto degli Uffizi [1], il Baroccio cerca l'effetto scenografico, forse anche guardando ai Fiamminghi: e sempre più spezza, frastaglia le forme, piega la densa stoffa dei sai come fosse malleabile pasta. La tonalità scura, è pur luminosa, è quella prediletta dal pittore in un intero gruppo di opere del periodo tardo, fondate su accordi grigiastri. La luce, che dall'alto percuote il Santo, rimbalza sulle cose attorno, nell'ombra del pallido crepuscolo, e folgora la divincolata immagine di frate Ruffino e l'argento di un tremulo pioppo.

Un accordo di grigi è tutta la poesia della *Crocefissione* nel Duomo di Genova (fig. 523). La Vergine svenevole, il S. Sebastiano

[1] V. Di Pietro, p. 105.

Fig. 521 — Roma, S. Maria in Vallicella.
Federigo Baroccio: *La Presentazione di Maria al tempio.*
(Fot. Anderson).

vanitoso, la stessa ghirlanda degli angioletti deliziosamente truccati, ridurrebbero quest'opera a un'espressione di edonismo ristretto e piccino, se non venisse a rialzarne il valore la crepu-

Fig. 522 — Urbino, Museo del Palazzo ducale.
Baroccio: *Stimmate di San Francesco.*

scolare malinconia del fondo di paese e di cielo. La croce alta invade tutto il campo del quadro, e la salma di Cristo nel serto dei cherubi ha per sfondo un alone di luce. Non è la luce di tempesta che folgora nei cieli minacciosi di Tiziano, ma un lume giallastro, fioco e triste, com'è triste il cielo avvolto da una ca-

Fig. 523 — Genova, Cattedrale. Federigo Baroccio: *Crocefissione.*
(Fot. Brogi).

ligine grigio viola. Non nelle figure, ma in questa fievole voce del colore, solo interrotta dal grido del rosso manto di S. Giovanni, la poesia del Baroccio spiega il suo raffinato lirismo. Il paese è tutto in grigia foschia: nubi calano verso la terra, e par che salgan nubi dalla terra, dai densi vapori. Ma il senso tragico che la cenere della sera diffonde si disperde nelle figure, troppo accarezzate, troppo lambiccate, nella frivola grazia «settecentesca» del Baroccio. Lo stesso gruppo a spira della Vergine e di S. Giovanni, che è tutto un saettìo di fredde luci, troppo lascia scorgere il tormento del panneggio cincischiato, arzigogolato per esercizio di sottili virtuosità pittoriche. Con minore spontaneità, con minore abbandono all'istinto pittorico, il Baroccio accosta talora, in questo periodo d'accordi fra grigi, gli effetti sfumati di Andrea del Sarto, di cui il S. Giovanni della *Crocefissione* richiama anche, certo casualmente, il tipo.

Sinfonia, liberamente ma profondamente correggesca, di linee e di luce è il bellissimo secondo studio per la *Natività* del Prado[1], dove il gesto carezzevole della madre, che avvolge il bimbo entro un cerchio d'amore, par guidi il moto della luce diffusa dalla culla del Messia nell'umile interno della capanna. Si svincola dai ritmi correggeschi il Baroccio nel bozzetto di proprietà Mengarini (fig. 524), e il saettio del segno improvvisa la scena in un barbaglio di luci, con una vivacità di moti istantanei, che si smorza nella composizione definitiva del Prado (fig. 525), nell'atteggiamento di sorpresa di un'infantile Madonnina di stucco. Qualche linea brusca urtava, nel lampeggiante studio, la sensibilità del pittore armonista, che nel quadro del Prado colloca le bene acconciate figurine, a regolari intervalli, lungo la diagonale, tra le muraglie che prendon leggerezza e vita dalla luce diffusa e svanente nell'ombra. L'intensità dell'effetto pittorico, che in certi particolari, ad esempio in quello veramente secentistico del bove contro luce, ripete gli ardimenti del bozzetto Mengarini, infonde al quadro la vita che s'arresta nelle accarezzate figurine,

---

[1] V. Di Pietro, pubbl. cit., p. 119.

mentre sgorga spontanea dai disegni, ad esempio da una sensitiva testa di pastorello con cappelluccio di feltro, che, in un foglio degli Uffizi, il tratto sgranato e raro sfiora di luminosi barbagli.

Fig. 524 — Roma, proprietà Mengarini. Baroccio: *Natività*.

Sempre agghindato nelle sue pitture, Federigo Baroccio, nel quadro del Prado, non rinuncia ad arricchire il Messia steso sulla paglia di una bella coltre di seta, che si rivede più sfarzosa nel ritratto del piccolo *Federigo d'Urbino* in Palazzo Pitti, datato 1605 (fig. 526), quasi replica del putto del Prado nella sua culla

improvvisata: replica inferiore, indurita nei tratti del volto, appesantita dallo sfarzo dei broccati, greve, materialistico.

Riappare, due anni più tardi, e cioè in una delle ultime pit-

Fig. 525 — Madrid, Galleria del Prado. Federigo Baroccio: *Natività*. (Fot. Anderson).

ture del Baroccio, il piccolo *Duca di Urbino* in un delizioso quadro della Galleria di Lucca (fig. 527), con la palla in una mano e la paletta nell'altra, in un atteggiamento esitante e come sospeso, ove è tutta la grazia dei putti effigiati dal Van Dyck.

Il fondo è grigio, e vi s'intonano il pavimento di un rosa svanito, la veste rossa, di un rosso carico e opaco; vi sfuma la testina maculata d'ombre, incantevole nella sua trepidante gravità. Il piccolo duca fissa lo sguardo avanti prima di lanciar la palla, prima di volteggiare con la sua veste rossa a campana, ricamata d'oro. Tutto ci fa sentire la grazia dell'infanzia: le scarpine di

Fig. 526 — Firenze, Galleria Uffizi.
Federigo Baroccio: *Ritratto di Federigo d'Urbino.*
(Fot. Anderson).

raso grigio opaco, con nodi di nastro rosa, le braccia sospese, il posar cauto dei piedi, gli occhioni aperti, immensi.

La fatica della costruzione sfaccettata e complessa, dei panneggi disposti ad arte, con minuzioso lavoro, su modelli di cera o di creta, la convenzionale spazialità delle pose, la ripetizione meccanica di antichi motivi, troppo si sentono invece nella *Istituzione della Eucaristia* dipinta per la chiesa della Minerva a Roma, (fig. 528), divisa in tre campi da una scala in ombra nel primo piano e dai gradi di un armadio in distanza. Due servitori si af-

faccendano sul davanti della scena, mentre più lontano gli Apostoli fan corona al Cristo azzimato, effeminato. La composizione si svolge qui in altezza, mentre si estende in larghezza nel *Ce-*

Fig. 527 — Lucca, Pinacoteca.
Federigo Baroccio: *Ritratto di Federigo d'Urbino.*
(Fot. Brogi).

nacolo di Urbino (fig. 529), ove il convenzionalismo impera e si moltiplicano i motivi a ripetizione, tra gli altri, negli angeli, il tipo di colomba tenerella della Vergine presentata al tempio.

Fig. 528 — Roma, S. Maria della Minerva.
Federigo Baroccio: *L'Istituzione della Eucarestia.*
(Fot. Anderson).

Anche il colore segna il ritorno alle antiche vivaci iridescenze, alle note del carminio e del rosa.

In alto gli angeli si librano a cerchio sulla mensa divina; e il cerchio si ripete nella folla dei convitati. Attorno si sbracciano i servi, e da una porta aperta s'affaccia, reminiscenza, forse, della *Comunione* di Giusto di Gand, un gruppo di donna e bambino, teneramente penetrato d'atmosfera, replica di un particolare della *Madonna del Popolo*. La composizione sparsa e sfarfallante s'intona alle forme sfaccettate, alle vesti crestate, al guizzar delle luci.

Dal grigio di base emerge tutta un'iridescente policromia, nella quale son note di gusto finissimo, ad esempio il giallo acerbo della tunica di Giuda accosto al verde spento del mantello dell'Apostolo vicino, il grigio d'acciaio della veste dell'uomo che ripone i piatti, la zucchetta bionda del fanciullino con l'ampolla, in vesti giallo canario e viola; ma ovunque s'insinuano note false, ad esempio, in questa stessa figurina, il rosso e l'azzurro dei calzari. Solo gli angeli in alto, nebulosi come falene nella pallida luce, richiamano le armonie del periodo grigio. L'effetto complessivo è barocco, di un trito e faticoso barocco, ove la libertà pittorica è più apparente che reale, e le pose sembran studiate su manichini. Un pietismo sentimentale alla Dolci inzucchera il volto accarezzato del Cristo, e nelle carnagioni il rosa esce dalle ombre di un grigio azzurrognolo, e par belletto.

Affollata e trita è anche la *Deposizione* nell'Archiginnasio di Bologna, commessa al Baroccio dagli Operai del Duomo di Milano durante il 1600, e anch'essa zeppa di motivi a ripetizione, tra cui il Santo Vescovo, replica del *San Girolamo* Borghese. Sempre più minuto e laborioso diviene il lavoro di sfaldamento dei piani, che moltiplica le iridescenze cromatiche, e trae risalto dal gran vuoto e dall'ombra grigia sovrastante alle immagini. Tutta fiorettature divien l'arte del Baroccio, che si compiace dell'accarezzata biondezza di Maddalena.

Similmente minuto, lambiccato e capriccioso è il piegar dei panneggi nel bozzetto di Chantilly, per il *Congedo di Cristo dalla*

Madre (fig. 530), dove, con l'aiuto di essi, le figure prendono aspetto di farfalle iridescenti sul fondo cupo. Si sente ovunque l'artificio, la convenzione d'eleganza, il predominio della virtuosità sul sentimento e sulla fantasia stessa, che ormai troppo ripete e cincischia la gentile frivolezza delle sue immagini fiorite. Dal morbido cartone, dove nel fruscio dell'ombra e della

Fig. 529 — Urbino, Duomo. Federigo Baroccio: *Ultima Cena*. (Fot. Anderson).

luce par tremi la malinconica dolcezza dell'addio, alla pittura tutta grazie civettuole e artificiose, è un incolmabile distacco, lo stesso che è fra lo studio per la testa della Vergine agli Uffizi e l'altra colorita nel quadro.

Nell'ultimo periodo della sua attività, il Baroccio torna a prediligere gli accordi di grigio e giallo pallido, e sopra essi fonda una delle sue opere più ricche di vita fantastica: la *Santa Michelina sul Calvario* (fig. 531), ove non è sfoggio di tinte, ma

d'ombre e luci, e l'insieme appar quasi monocromo in quell'estendersi di un caldo grigio marrone sino al cupo indaco dell'o-

Fig. 530 — Chantilly, Museo Condé.
Federigo Baroccio: *Commiato di Cristo dalla Madre.*
(Fot. Giraudon).

rizzonte. In ginocchio sulla vetta del Calvario, con gli occhi fissi alla fioca luce che si diffonde nel cielo burrascoso, la Santa grandeggia nel volume immenso del manto; sino al cielo, sino ai

fiotti delle nubi lontane, par si propaghi il tumultuoso ondeggiar delle stoffe nella bufera. Nonostante l'artificio, palese anche qui in ogni dettaglio dell'animato panneggio, e nonostante il senti-

Fig. 531 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Federigo Baroccio: *Santa Michelina*. (Fot. Anderson).

mentalismo melodrammatico del volto, la figura prende quasi un significato cosmico, così chiusa dal gorgo della tempesta, come la breve luce del cielo dal gorgo delle nuvole. Tutto è livido,

tutto è tetro, l'immagine della Santa e il cielo: e ogni palpito della figura travolta dalle voci della tempesta, ogni batter d'ala del manto, par si ripercuota nella fosca atmosfera. Tale è lo slancio dei drappi sollevati dall'aria che noi abbiam come l'impressione di veder la figura staccarsi, immensa mongolfiera, dalla terra nel cielo tempestoso.

La mongolfiera ha spiccato il volo, e si libra gioiosa nel cielo aperto da un pallido alone sulfureo, nell'*Assunta* di Dresda (figura 532). Il manto si dilata immenso e turchino sul fondo di luce, ripetendo gli antichi contrapposti delle Apparizioni celesti del Baroccio, e trasporta col suo slancio di nuvola l'immagine della Madonna, il gran volume delle vesti sulle forme infantili. Intorno s'aggira la consueta ghirlanda d'angioletti: spiccano il volo dalla *Crocefissione* di Genova, dal *Cenacolo* di Urbino, verso l'*Assunta* che spalanca gioiosa le braccia e invade il cielo. A contrapposto, sulla terra, gli Apostoli fan cerchio attorno alla tomba: chi guarda in alto, chi guarda entro il sepolcro: l'Apostolo che fronteggia la Vergine, percosso in pieno dalla luce, indietreggia a contraccolpo dell'indietreggiar di Maria; un altro, che guarda alla tomba, s'appiatta, come schiacciato da quel peso di luce. In tutto questo si sente l'eccesso, l'artificio, il meccanismo automatico dei moti: tanto del gesto della Vergine con le braccia sbarrate, tanto di quelli degli Apostoli sul primo piano. Ogni spontaneità è venuta meno all'arte del Baroccio: le vesti son proprio i panneggi acconciati su manichini di cera o di creta dal pittore, dopo che il disegnatore ha studiato con delicatezza ideale dal vero i moti delle figure[1]. E tuttavia quest'opera, col suo scoppio gioioso di

---

[1] Il metodo scrupoloso, e quasi pedante, del Baroccio, è così descritto con minuzia dal Bellori: « Prima concepiva l'azione da rappresentarsi et avanti di formarne lo schizzo, poneva al modello i suoi giovini e li faceva gestire conforme la sua immaginazione e chiedeva loro se in quel gesto sentivano sforzo alcuno, e se col volgersi più o meno trovavano requie migliore, da ciò sperimentava li moti più naturali senza affettazione e ne formava gli schizzi. Nel medesimo modo se voleva introdurre un gruppo di figure, adattava li giovini insieme all'azione, e da gli schizzi formava poi da sè il disegno compito. Fatto il disegno formava li modelli delle figure di creta o di cera tanto belli, che parevano di mano di ottimo scultore, non contentandosi alle volte di uno solo, ma replicando due o tre modelli di cera della stessa figura. Dopo li vestiva a suo modo, e conoscendo che facevano bene, poneva in quel modo li panni sopra il naturale, per torre ogni ombra d'affettazione ».

gesti e di luci e con la sua tavolozza sobria e brillante, rappresenta nel migliore aspetto l'arte del più fiorito, del più femmineo pittor marchigiano nei suoi ultimi anni.

Fig. 532 — Dresda, Galleria di Stato. Federigo Baroccio: *Assunta*.

Federigo Baroccio, disegnatore di raffinata delicatezza e sensibilità, padrone del segno così da improvvisar con pochi tratti aggrovigliati di penna o di matita schizzi d'apparenza quasi leonardesca, volle allontanarsi dal plasticismo proprio dei ma-

[illegible]
— — [illegible]
— Pinacoteca Vaticana: *Riposo in Egitto.*
— — *La Beata Michelina.*
— — [illegible]
— Chiesa Nuova: *Visitazione* (navata sinistra).
— — [illegible]
— Chiesa della Minerva: *Istituzione dell'Eucaristia* (Capp. Aldobrandini).
— Galleria Borghese: *L'Incendio di Troia.*
— — [illegible]
— Galleria Corsini: *Noli me tangere.*
— Galleria Doria: *Studio di testa.*
— — *Ritratto di fanciullo.*
— Pio Sodalizio dei Piceni: *La Madonna col Bambino fra i Santi Geronzio e Maria Maddalena, e una famiglia di devoti.*
— Casa Mengarini: Bozzetto del *Presepe.*
— Casa Simonetti: *Madonna col Bambino* (ora al Metropolitan Museum di New York).
Senigallia, Chiesa di S. Croce: *Cristo portato al Sepolcro.*
— Chiesa di S. Rocco: *Madonna del Rosario.*
Urbania, Chiesa dell'Ospedale: *Madonna col Bambino.*
— — [illegible]
Urbino, Duomo, Cappella del Sacramento: *Ultima Cena.*
— — *S. Cecilia.*
— — *S. Sebastiano* (martirio).
— S. Francesco: *Il Perdono d'Assisi.*
— Oratorio della Morte: *Crocefisso con la Madonna, S. Giovanni e la Maddalena.*
— Galleria Nazionale delle Marche: *La Madonna di S. Simone.*
— — *La Madonna di S. Agostino.*
— — *La Concezione.*
— — [illegible]
— — *Le Stimmate di S. Francesco.*
— — *Madonna di S. Giovanni.*
— *Cristo portato al Sepolcro* (bozzetto del quadro di Senigallia).
— — *Perdono di S. Francesco* (bozzetto).
— — *La Visitazione* (bozzetto).
— — *L'Eterno Padre.*
— [illegible]
— Casa Giuseppe Santini: *Crocefisso* (bozzetto dal quadro nell'Oratorio della Morte).

VII.

IL BAROCCIO E I BAROCCESCHI.

2.

I BAROCCESCHI

ANDREA LILLI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Sua estesa opera in Roma. - Sue qualità di limpido coloritore negli intarsi cromatici degli affreschi in Santa Maria Maggiore a Roma e nel quadro proveniente dalla chiesa di San Francesco in alto alla Pinacoteca Civica di Ancona. - Affinità col baroccismo senese del Vanni e del Salimbeni in queste pitture, nel " Martirio di Santo Stefano " della chiesa di San Domenico, nei frammenti, al Museo anconitano, del quadro di San Nicola, e in quelli di altro quadro nella Biblioteca d'Ancona. - A questa prima maniera, tipica per la tendenza al colore giustapposto in zone distinte e per il disegno snodato e nervoso delle forme, ne succede una seconda in cui s'infiltrano tendenze caraccesche, di effetto dissolvente nello stile del Lilli, come può vedersi nei quadri della chiesa di San Giovanni Battista e di San Primiano in Ancona. - Il " Paradiso " del Duomo di Fano, sola opera dove gli elementi carracceschi trovino facile adattamento alla personalità bizzarra del pittore. - CATALOGO DELLE OPERE.

ALESSANDRO VITALI, Urbinate.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Scolaro e imitatore fedele del Baroccio, di cui ripete schemi e tipi, impicciolendoli, riducendoli a una ristretta visione di grazia minuta e fanciullesca, senza saper dare alle composizioni il vivace svolgimento decorativo proprio a quelle del maestro. - Opera tipica del mediocre pittore la " Visione di Sant'Agostino " nella omonima chiesa urbinate. - CATALOGO DELLE OPERE.

ANTONIO VIVIANI detto il SORDO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Scolaro del Baroccio, sovente plagiario di composizioni e motivi del maestro, ma dotato di una personalità più definita di quella d'Alessandro Vitali. - Affinità di modulo formale tra la figura di San Donato nel quadro della chiesa urbinate dedicata a questo Santo e le altre di tutta una serie d'affreschi sulle pareti della cappella di Santa Barbara annessa alla chiesa di San Gregorio Magno a Roma, ove il Viviani spiega doti di buon costruttore. - Rapidità improvvisatrice dell'effetto decorativo nella pala di San Ciriaco ad Ancona, guasta da leziosismi nelle figure di alcuni Santi e stonata di colore. - CATALOGO DELLE OPERE.

LUDOVICO VIVIANI.

Insignificante imitatore del Baroccio, nel " Cristo in Croce fra Santi " del Duomo di Urbino.

FILIPPO BELLINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Influssi romagnoli nello " Sposalizio di Santa Caterina ", timida e ritardataria opera del pittore. - La maniera di Filippo Bellini, piatta, calligrafica, fusa e fioca di colore in un gruppo delle sue migliori opere: la " Circoncisione " di Loreto, la " Messa per le Anime del Purgatorio " in San Ciriaco d'Ancona, il " San Girolamo " nell'Annunziata della stessa città. - Fusione, in questi dipinti, di elementi barocceschi e fiamminghi. - Impaccio e durezze nell'accademico studio di rilievo per la " Predica di San Giovanni Battista " nella chiesa del Sacramento ad Ancona. - - La decadenza della maniera baroccesca nella " Madonna con Santi " del Museo di Pesaro e negli affreschi dell'oratorio della Carità a Fabriano, dove soltanto le pale d'altare meritano qualche attenzione. - CATALOGO DELLE OPERE.

VINCENZO PELLEGRINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nel quadro degli " Ognissanti ", per la chiesa della Compagnia della Morte a Perugia, Vincenzo si attiene alle forme baroccesche, pur non rimanendo esente da influenze senesi. - Notizie di opere a lui attribuite.

FELICE PELLEGRINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Copia la " Deposizione " del Baroccio a Senigallia nel quadro dell'Oratorio della Fraternita del Crocefisso in Perugia, condotto con studio particolaristico, quasi da miniatore. - CATALOGO DELLE OPERE.

FERRAÙ FENZONI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Maestro eclettico, che nel suo periodo romano trae ispirazione dal Genga, dal Baroccio, da Raffaello e da Michelangiolo, formandosi uno stile indipendente, personale, di decorazione lieve e fiorita, negli affreschi di Santa Maria Maggiore e in quello, proprio della sua maniera romana, del " Giudizio Finale " sulla parete d'ingresso del Duomo di Todi. - Gli schemi curvilinei del Genga appaiono soprattutto, con nuova larghezza e complessità e con più accesa fantasia, nelle pitture della cappella del Duomo di Faenza, istoriata con scene della " Vita di S. Carlo ", e nella pala d'altare di quella Pinacoteca Civica, raffigurante la " Probatica piscina ", ove agli elementi romani e barocceschi s'uniscono influssi ferraresi e bolognesi - La maniera di queste opere faentine, caratteristica, specialmente nella pala della Pinacoteca, per il dinamismo dell'effetto di linee e di luci e per la vivezza dell'intarsio policromo, è del tutto opposta a quella del periodo romano di Ferraù Fenzoni. - CATALOGO DELLE OPERE.

CESARE GRAZI.

Il Baroccismo a Rimini. - Contraffazione di schemi barocceschi nella " Presentazione di Gesù al Tempio " della chiesa del Suffragio in Rimini, attribuita a Cesare Grazi.

GIO. LAURENTI o LAURENTINI, detto ARRIGONI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nelle tele dipinte per il soffitto della chiesa di San Giuseppe a Rimini mostra una personalità vivace e dotata nell'interpretazione di forme correggesche, oltre che di quelle, predominanti, del Baroccio. - CATALOGO DELLE OPERE.

CLAUDIO RIDOLFI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Prevalenza della tradizione veneta in questo seguace veronese del Baroccio. - Suoi ricordi del Veronese e sue impressioni da Lorenzo Lotto nelle pale d'altare d'Urbino e di Fabriano. - CATALOGO DELLE OPERE.

FRANCESCO VANNI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Riflessi del manierismo romano e degli insegnamenti di Bartolommeo Passerotti nel " Battesimo di Costantino ", in Sant'Agostino di Siena. - Evidenza dell'influsso baroccesco nella " Santa Maddalena " e nel torso di Cristo della " Crocefissione " di San Giorgio, opera, in complesso, aderente alla tradizione pittorica senese. - I dipinti migliori del periodo baroccesco: il " Battesimo di Gesù " nella cappella di San Giovanni sotto il Duomo e l'" Annunciazione " della chiesa de' Servi. - Limitazioni del baroccismo di Francesco Vanni. - Altre opere del periodo baroccesco: l'" Immacolata " di Montalcino e il quadro dell'altare della chiesa di Fontegiusta. - Apparizione di elementi carracceschi nella pala del Duomo di Siena, raffigurante " Sant'Ansano che battezza i Senesi ". - Affermazione della personalità di Francesco Vanni a Siena nel delicato lirismo dell'immagine di Santa Caterina sul letto funebre, nella fantasmagoria cromatica dello " Sposalizio della Santa " a Genova, e nella delicata trama decorativa della " Comunione di Santa Maddalena ". - Momentanea deviazione in senso carraccesco dell'arte del Vanni nella " Caduta di Simon Mago " del Museo Petriano a Roma. - Decadenza del pittore nel quadro della " Disputa del Sacramento " a Pisa. - Caratteri dell'arte di Francesco Vanni. - CATALOGO DELLE OPERE.

VENTURA SALIMBENI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Decorazione della Sala delle Parche in palazzo Buonvisi a Lucca, e suoi rapporti con la maniera del Cavalier d'Arpino e di Raffaello e con la tradizione emiliana del Correggio e del Parmigianino. - Qualità cromatiche e decorative in quest'opera di manierista raffinato e frivolo. - Il ritratto di dama in effige di Santa Caterina nella Pinacoteca Civica di Lucca, e sue affinità con gli affreschi di palazzo Buonvisi. - Espansione della ricchezza decorativa e cromatica propria alla sua maniera negli affreschi della chiesa della Trinità a Siena. - Massime espressioni del cromatismo vibrante e delicato di Ventura Salimbeni nelle lunette dell'oratorio di San Bernardino e negli affreschi della cappella di San Giacinto in Santo Spirito di Siena. - Inferiorità del Salimbeni pittore di pale d'altare in confonto al Salimbeni pittore d'affreschi. - Le pale d'altare nella chiesa della contrada della Lupa, nella chiesa di San Domenico a Siena, e nella Galleria di Budapest. - Affinità e divergenze dallo stile del Vanni nel quadro della chiesa del Refugio, con la " Visione di San Galgano ". - Commistione di forme baroccesco-senesi con forme fiorentine, nei quattro affreschi del duomo di Siena. - Nuova libertà d'espressione pittorica spiegata dal Salimbeni nel " Concerto d'angeli " al Santuccio, e sue relazioni con l'arte del Poccetti. - L'atmosfera velata della pala di " Cristo sulla via del Calvario ", a Sant'Agostino di Siena, iniziata dal Casolani. - CATALOGO DELLE OPERE.

ALESSANDRO CASOLANI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Vivido effetto cromatico e larghezza di forme nella " Natività di Maria ", dipinta per la cappella delle Volte in San Domenico di Siena. - Studio di regolarità costruttiva nella composizione raffigurante il " Conferimento al Pontefice della potestà su Roma ", nell'Oratorio

di Santa Caterina, piuttosto dipendente dall'Accademismo romano che dalla libertà pittorica del Fiori. - Qualche motivo baroccesco, di secondaria importanza, in questo quadro storico da accademia ottocentesca. - Modificazione della maniera di Alessandro Casolani nella ricerca di effetti pittorici alla Veronese per il " Martirio di San Bartolommeo " al Carmine di Siena. - CATALOGO DELLE OPERE.

PIETRO SORRI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Suo accostamento ai contemporanei fiorentini nel " Cristo " in San Quirico di Siena e nell'" Epifania " del Duomo, ove si mostrano influssi veneti. - Altre opere derivate invece dal manierismo romano e dalla corrente baroccesco-senese. - CATALOGO DELLE OPERE.

ANDREA LILLI O LILIO, DETTO ANDREA D'ANCONA.

Gran parte della vita di Andrea Lilli [1] trascorse a Roma, ove, secondo il Baglione, giunse giovinetto e molte opere condusse. Tra queste le più notevoli son le pitture decorative nella basilica di Santa Maria Maggiore, soprattutto quelle della navata, la *Natività della Vergine*, la *Natività di Cristo* e il *Cristo risorto*, parti della decorazione pittorica eseguita da varî maestri: Orazio Lomi, esordiente, Giovan Battista Ricci da Novara, Baldassarre Croce, Ferraù Fenzoni e Ventura Salimbeni.

Nell'affresco di *San Girolamo che lava i piedi ai discepoli*, in un bello sfondo architettonico, si aggruppano a rombo le figure che nella *Natività di Cristo* si dispongono a circolo secondo la tendenza del Lilli verso i facili schemi geometrici; il colore tenue sembra gli venga piuttosto traverso gli esempi del Salimbeni suo collaboratore che direttamente dal Baroccio; e tipica del Lilli è la distribuzione delle tinte a zone giustapposte come in un intarsio di marmi policromi. Le forme sfaldate, prestandosi a variazioni sottili di luce, fanno vibrar il colore.

Simili qualità di limpida colorazione e di modellato a sfalda-

---

[1] N. nel 1555 ad Ancona, m. nel 1610 ad Ascoli Piceno. Lavorò in Roma al Vaticano, in S. Maria Maggiore, alla Scala Santa, sino al 1596 circa, poi ad Ancona e nelle Marche.

Bibliografia su Andrea Lilli: G. BAGLIONE, *Le Vite...*, Napoli, 1739, p. 132; L. LANZI, *Storia pittorica*, Firenze, 1834, p. 133; A. RICCI, *Mem. St. Arti e Artisti nella Marca d'Ancona*, Macerata, 1834, t. II, p. 171-175; C. FERRETTI, *Memorie storico-critiche dei pittori anconitani*, Ancona, 1883, p. 5-21; E. CALZINI, *Di alcune opere d'arte a Sant'Elpidio a Mare*, in *Rass. bibl. d'arte it.*, IV, 1901, p. 185; THIEME-BECKER, *Kuenstler Lexikon*, XXII, 1929, p. 224; B. MOLAIOLI, *Appunti su Andrea Lilli*, in *Rassegna Marchigiana*, X, 1932, p. 219-236.

tura prismatica possono scorgersi in un'opera giustamente dal Molajoli[1] collocata circa il tempo degli affreschi nella nave di Santa Maria Maggiore, ossia circa il 1593: la pala d'altare della chiesa di San Francesco in Alto ad Ancona, ora nella Pinacoteca di quella città, con i *Santi Francesco, Bernardino, Paolo e Giovanni Battista, e un terzetto d'angioli suonatori* (fig. 533). I facili schemi compositivi seguiti dal Lilli a Roma riappaiono nel doppio triangolo con vertice in basso del quadro d'Ancona, e vi riappare anche il vivace e brillante effetto cromatico. Non solo, ma la sottigliezza delle tinte intonate sul grigio e la sagoma angolare dell'immagine presentano qualche affinità con le pitture senesi baroccesche, del Vanni, e più del Salimbeni, traverso le quali sembra venire il michelangiolismo alla Beccafumi della balda figura di San Paolo. Sono affinità latenti, ma chiaramente riconoscibili, che tuttavia non impediscono di cogliere la fisionomia personale di Andrea Lilli in quell'accordo di linee a zig zag che si snodano dall'alto al basso del quadro, guidando l'occhio lungo un serpeggiar di sentieri irrigati di terso colore. Composto con gioiosa facilità il terzetto bizzarro degli angioli, ove il suonatore d'organo richiama con la sua esile cifra fiorentine sottigliezze, Andrea Lilli si mostra largo e sapiente modellatore nelle immagini dei Santi, nella nervosa mobilità di taglio dei volti sfaccettati e delle stoffe corpose e forbite.

Non mancano, neppure in questo quadro, i ripieghi comuni del manierismo, ad esempio il cubo che fa da sgabello a San Giovanni per dar pretesto alla sua posa divincolata; ma essi non turbano, tanto l'occhio è attratto dallo snodarsi a zig zag di linee e di piani. La fluidità di contorni delle vesti angeliche, gettate a capriccio sui corpi rosati, si muta, nelle figure in basso, in un succedersi di pendii guizzanti e spezzati, in un taglio prismatico di forme che divien quasi tormento quando raggiunge i volti e le dita nodose. Fra il baroccesco San Giovanni, tutto assorto nel suo slancio teatrale, e il torbido solenne San Paolo, la spira fiammea di San Francesco abbracciato alla gran croce e la chiusa

---

[1] In *Rassegna marchigiana*, 1932.

energia di San Bernardino si oppongono in contrasto quasi tragico. Il libro, saldo tra le mani di questa immagine impressa di volontà e di tristezza, è come il fulcro della bilancia segnata dalle due figure contrapposte di Santi.

Il colore, qui nella sua originaria freschezza, vibra come il segno agile e nervoso. Il giallo agro della tunica di un angelo si liquefà in rivoli piatti tra un rosso di carminio e un pallido lilla; in basso, i grigi di lava delle tonache sfaccettate e del cubo marmoreo ravviva l'intensità dei gialli e dei rossi vermigli. Le ali degli angioli, glauche, completano l'effetto cromatico, sentito con ingenuità e con schiettezza proprie di toscano quattrocentista.

Le ombre addensate menomano la preziosa limpidità dell'effetto cromatico in un'altra bella composizione del Lilli, prossima di tempo a questa, la pala raffigurante il *Martirio di Santo Stefano, con l'apparizione del Cristo risorto* (fig. 534). Il Santo diacono agonizzante, abbattuto dagli aguzzini, fissa lo sguardo in alto, affascinato dalla celeste visione, mentre un fitto popolo di Santi adora il Cristo, seguendo il gesto indicatore lanciato da due angeli fra balzi acrobatici, di cui si compiace il Lilli, sempre gradasso e spiritato. La concezione retorica risponde al gusto dei tempi, come la ricerca dello spettacoloso, che le figure esprimono dando la scalata al cielo. Erto sul consueto posticcio piedistallo di due nuvole, il Redentore, giunto al culmine, come preso dall'ebbrezza delle vette, guarda abbagliato al sole. L'atteggiamento è teatrale, e gli angioli ballerini, similissimi a quelli nella pala del Museo, accentuano lo slancio verticale dell'asciutta figura, ritagliata in ombra trasparente sulle nubi e sui razzi di luce che si sprigionano dal cielo. Caratteristici di questa pala sono i profili dei volti acuminati e asciutti, specialmente di quello di Santo Stefano, che forma con i due aguzzini il gruppo più considerevole del quadro per la sua sfaccettata e nervosa sagoma (fig. 535). Un realismo acuto, pungente, s'imprime nel volto acciaccato d'ombre del manigoldo che atterra il Santo e nel baleno dello sguardo; vi si nota, come nella sfaccettata struttura del

Fig. 533 — Ancona, Pinacoteca. Andrea Lilli: Pala d'altare.
(Per cortesia della Sovrintendenza all'Arte in Ancona).

Fig. 534 — Ancona, S. Domenico.
Andrea Lilli: *L'Ascensione di Cristo, il Martirio di S. Stefano.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte. Ancona).

suo compagno, certa affinità col baroccismo dei maestri senesi. Ma qualcosa di più turbolento, quasi di demoniaco, si sprigiona

Fig. 535 — Ancona, S. Domenico. Andrea Lilli: Particolare della pala d'altare. (Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Ancona).

dalla mobilità dei volti sfaldati e delle sopracciglia sfuggenti, dal modellato guizzante della mano che opprime il Santo. Disuguaglianze stilistiche non sfuggono neppure in questo quadro,

esempio tra i migliori del marchigiano acrobata, che ama le pose inverosimili e gli slanci in altezza. Più che nella pala dei quattro Santi, si oscurano qui le ombre; e ne risulta un effetto di colore meno delicato e vibrante: dall'intarsio cromatico del Cristo emergono le figure degli angioli e le nubi, il cui volume è reso dalla luce, non trattenuta entro sottili variazioni d'intensità come in quella pala, ma distribuita a sprazzi, a scopo drammatico, con vibrazioni violente. Così nel colore, i rossi, sparsi qua e là, tagliano l'effetto, mentre nel quadro del Museo le tinte si sostengono a vicenda e si mettono reciprocamente in valore nel fiorito rabesco cromatico.

Nei quadretti del Museo Civico di Ancona, con *Storie della vita di San Nicola*, frammenti di grande quadro, l'effetto di colore è in generale più monotono, più flebile, per la prevalenza del nero dei sai monacali; ma in alcuni di essi la nota del rosso, chiara e gaia, s'insinua tra i grigi e li ravviva. Certe di queste piccole composizioni non hanno pari nel manierismo baroccesco delle Marche per bizzarria di taglio e brio narrativo: si veda ad esempio il cartoccio spiegazzato dei due monaci e del pellegrino (fig. 536), gettato con noncurante facilità a brillare sul fondo di una muraglia grigia. Nulla ha davvero in comune con il manierismo sospiroso e leziosetto dei barocceschi urbinati questa piccola istoria, dove si sente gorgogliare così vivo, tra le nervose sfaldature, lo spirito irrequieto dell'arte toscana. Si noti, inoltre, come la figurina capricciosamente ritagliata nel telaro di luce di una porta richiami certi motivi chiaroscurali del Beccafumi.

Uno dei momenti cromatici più notevoli nella prima maniera del Lilli è rappresentato dai frammenti di un quadro con i *Santi protettori di Ancona*, non dalla testa di vescovo sovra un ridipinto fondo di cielo bleu guercinesco, ma dal gruppo di due angioli suonatori (fig. 537), ove le vesti giallo canario e glauco e la sciarpa rosa carminio dell'angiolo suonator di liuto sventolano sul cielo in festosi ghirigori di nastro, e la testa dell'altro angiolo spunta ghiribizzosa, illividita d'ombre, tra il piombo dell'ala e il libro cinereo che la luce taglia d'argento. Variazioni

della tavolozza baroccesca son le carni maculate di rosso e di grigio, i capelli biondo fulvi delle gioiose figure, che il Lilli torce

Fig. 536 — Ancona, Pinacoteca. A. Lilli: *Storia di S. Nicolò.* (Fot. Ceccato).

in lingue di fiamma. Tutto il capriccio, la bizzarria d'impostazione, la facilità del maestro, si raccolgono in questi due angioli,

come la sua forza di costruttore nella testa di Santo vescovo (fig. 539), modellata a larghi piani, con sorprendente energia plastica. Il taglio angolare della forma, la mobilità dei rilievi e dei cavi, su cui guizza un forte chiaroscuro, infondono intensità tempestosa di vita alla testa severa, con lo sguardo pesante, opprimente [1].

Il *Cristo in croce* della Pinacoteca d'Ancona (fig. 540) rivela un intento preciso di michelangiolismo alla carraccesca. Il colore s'offusca; dal fondo scuro staccano a tutto tondo le forme rilevate da luce. Soltanto nei due ritrattini di piccoli devoti presentati da un monaco s'infiltra qualcosa di baroccesco: nessun ricordo lascian scorgere del Barocci, nè il fondo di nicchia bruno, nè il giallore del Cristo, nè il rossastro San Giovanni, forse non estraneo al michelangiolismo volumetrico del Tibaldi. L'effervescenza propria allo stile primitivo di Andrea Lilli vien meno, soffocata da un principio accademico, che fortunatamente non riesce a cancellare le qualità dell'opera solenne, ove tornano ad apparire, nella testa del monaco, l'acuto realismo e il modellato nervoso delle prime pitture, mentre il Cristo, ispirato all'arte dei Carracci anche nell'impasto del colore più compatto, trasporta curiosamente il nostro pensiero alla pesantezza funerea dei Cristi romanici, in quel suo schiacciante gravar dalla croce.

Inferiore a questo per serietà costruttiva, ma più consono al temperamento d'improvvisatore irrequieto proprio del Lilli è il *Crocefisso* in San Giovanni d'Ancona *tra i Santi Carlo Borromeo e Ubaldo* (fig. 541), probabilmente più antico, dove il modellato si gonfia e si deforma, le stoffe, perduto il bel taglio prismatico, si sfanno in tenere morbidezze carraccesche, specialmente nelle vesti del Santo vescovo, mentre all'antica sfaccettatura la mano irrequieta del pittore sostituisce, nel manto di San Carlo, il guazzar

[1] [illegible] stessa serie del Museo: tra esse possono vedersi [illegible] [illegible] il gruppo di donna [illegible] e bambino, il capo abbozzato delle figure, e l'[illegible] [illegible] con luce e [illegible] di un pittoresco [illegible]

di un contorno di luce. Anche la colonna scanalata a destra s'innalza a prova di un'infiltrazione veneta, traverso i Carracci, in quest'opera piena di deformazioni, di superficialità e d'incertezze.

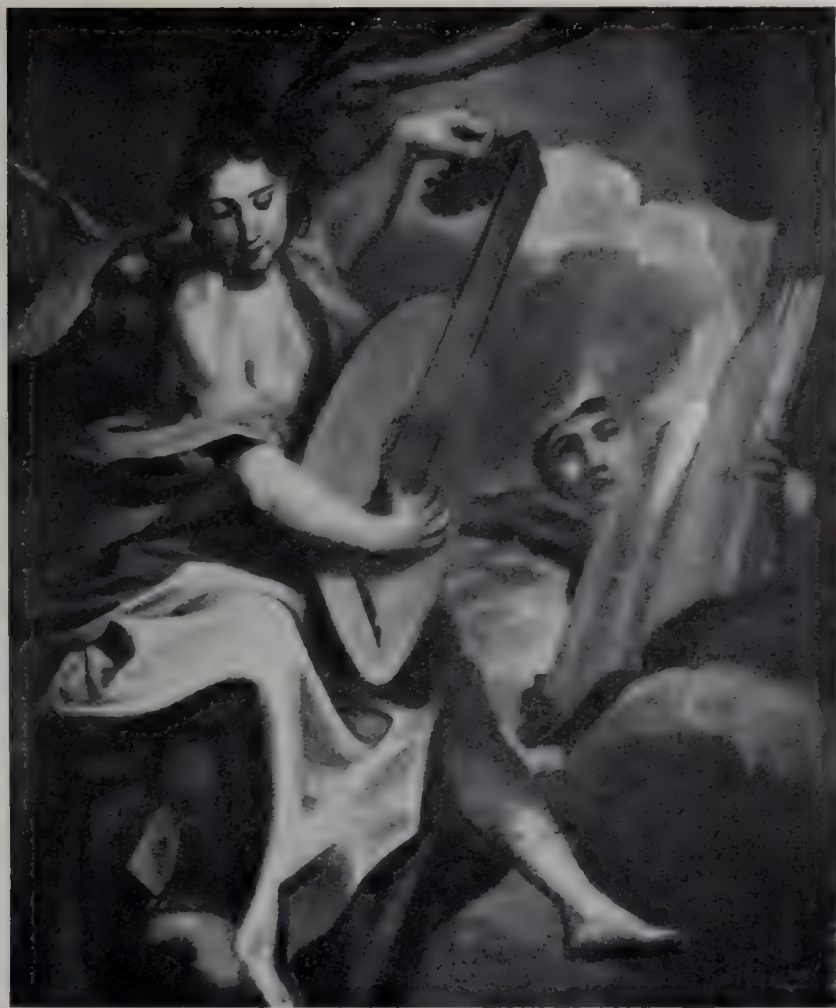



Fig. 537 — Ancona, Biblioteca Comunale.
Andrea Lilli: Frammento di pala d'altare.
(Fot. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

Sulle orme dei maestri bolognesi, il pittore mira soprattutto all'effetto drammatico, valendosi di un guizzar di luci nell'ombra burrascosa del fondo, da cui stacca funereo, sull'antenna scura della croce, il molle nudo del Cristo. Come sempre energico è il

modellato delle teste, specialmente di quella di San Carlo, macerata, con occhi allucinati e labbra arse.

Nelle composizioni affollate di questo periodo di transizione tra la prima e la seconda maniera, il disfacimento delle qualità notate nei primi quadri marchigiani si fa più palese. Così, nella pala in San Primiano di Ancona, al principio simmetrico che

Fig. 538 — Ancona, Biblioteca Comunale.
Andrea Lilli: Frammento di pala d'altare.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Ancona).

meccanicamente regola la disposizione delle figure ammontichiate attorno ai cerchi di luce della Colomba, si unisce l'uggiosa impressione delle pose cascanti, dei gesti flaccidi, dei panneggi arruffati, ove più non è riconoscibile la disinvolta e capricciosa maniera del primitivo Lilli, nè il suo cromatismo delicato e brillante.

Dopo questo fiacco e incerto ritorno agli antichi schemi formali, il pittore fa il suo ingresso deciso nel mondo carraccesco con la pala raffigurante il *Trasporto della Sacra Casa e tre Santi*, nella chiesa della Sacra Famiglia ad Ancona (fig. 542). L'impasto delle carni s'addensa al modo bolognese; le stoffe cadono fluide,

rinunciando all'antica sfaccettatura in omaggio ai principii pittorici pseudo-veneti dei Carracci; e le figure in luce prendono consistenza di stucco. Più non si riconosce il pittore degli angioli

Fig. 539 — Ancona, Biblioteca Comunale.
Andrea Lilli: Frammento di pala d'altare.
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

acrobati di Santo Stefano nello scatto automatico e nelle rigide forme degli altri che portan la Sacra casa sulle ali tese in meticolosa simmetria.

Tra il rimbalzo delle luci dall'ombra, il colore lancia note dissonanti; e la composizione non sfugge a un'impronta d'ari-

dità e di freddezza, che appena trova compenso nel forte plasticismo e nell'aspro studio realistico delle teste di Sant'Anna e dei tre Santi in basso, dove torna ad apparire l'acuto caratteriz-

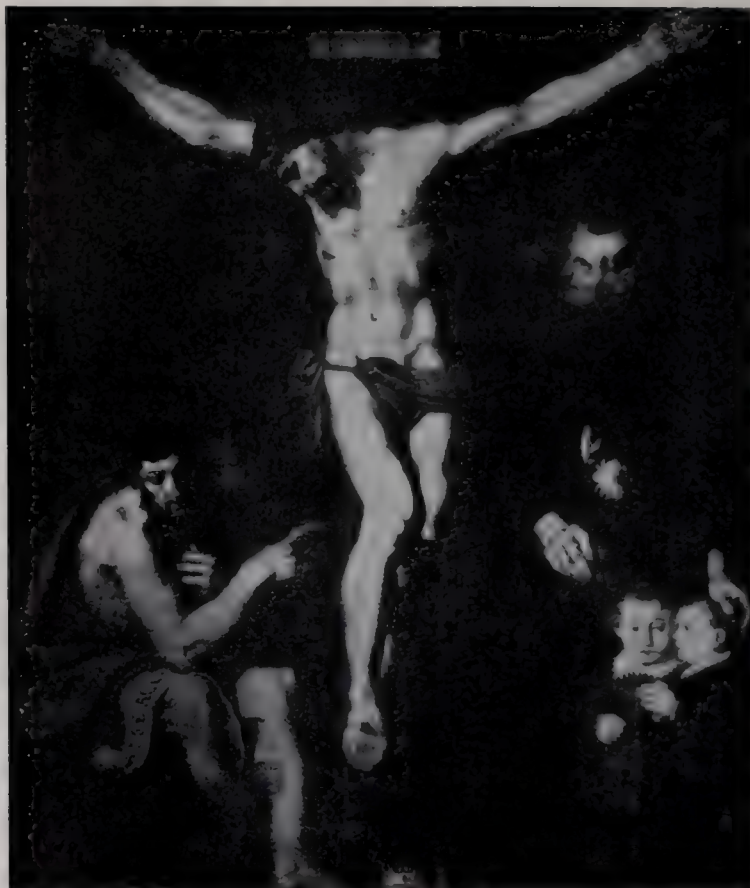



Fig. 540 — Ancona, Pinacoteca. Andrea Lilli: *Cristo in Croce.*
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

zatore, e, nella testa di San Girolamo, una nota quasi spagnolettiana di macabro sentimentalismo.

La decadenza, prodotta da una maniera non facilmente adattabile agli esordi barocceschi del Lilli, appare superata nella pala dei Santi, dipinta per il duomo di Fano (fig. 543), dove, nonostante la farraginosa impalcatura di figure sopra figure, il carraccismo s'insinua nella sensualità di certi impasti sostituita all'antica

Fig. 541 — Ancona, Chiesa di San Giovanni.
Andrea Lilli: *Cristo in croce e i Santi Carlo Borromeo e Ubaldo.*
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

Fig. 542 — Ancona, Chiesa della Sacra Famiglia.
Andrea Lilli: *Il trasporto della Santa Casa.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Ancona).

Fig. 543 — Fano, Duomo. Andrea Lilli: *Il Paradiso.*
(Fot. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

sottigliezza cromatica, e anche nella bellezza ardente e profonda che ai volti dei due Santi diaconi in primo piano dà un'impronta cavalleresca nuova nell'arte del Lilli, e quasi vandyckiana (fig. 544). Le effimere luci che scherzano con l'ombra sui panneggi di Cristo e dell'Eterno, la testa in trasparente penombra della Santa presso

Fig. 544 — Fano, Duomo. Andrea Lilli: Particolare del *Paradiso*.
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

San Michele, con taglio bizzarro profilata entro un morbido chiaroscuro, concorrono a farci ritrovare, in questo quadro del Lilli carraccesco, la personalità che si era smarrita fra le incertezze del periodo di transizione. Ineguale artista, troppo spesso incline ad abbandonarsi a un'abilità di praticante, Andrea Lilli è tuttavia tra le figure più notevoli del mondo baroccesco marchigiano, dal quale sconfina in cerca di altri elementi, bolognesi e toscani. La sua fantasia irrequieta, la sua tendenza alle costruzioni funamboliche, i suoi stessi difetti, dànno alla maniera del

Marchigiano, tra quella uniforme dei suoi conterranei, l'attrattiva di un'originalità indiscutibile, e spesso divertente e bizzarra. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Ancona, Biblioteca Comunale: 3 frammenti di un quadro, datato 159...., raffigurante *I Santi protettori di Ancona.*

— 4 storie della *Vita di S. Nicola*, della serie che è in Pinacoteca.

— Pinacoteca: *Ss. Francesco, Bernardino, G. Battista, Giovanni da Villanova* (già in San Francesco ad Alto).

— — *S. Tommaso incredulo.*

— — Otto storie della *Vita di San Nicola* (dalla chiesa di S. Agostino).

— — *Il Crocefisso, S. Giov. B., S. Agostino e due giovani offerenti.*

— S. Primiano: *Pentecoste.*

— S. Domenico: *Ascensione e martirio di Santo Stefano* (dalla chiesa di S. Stefano).

— S. Giovanni: *Crocefisso tra S. Carlo Borromeo e S. Ubaldo.*

— Sacra Famiglia: *Madonna col Bambino sulla casa di Loreto e Santi* (già in S. Francesco alle Scale).

Fano, Duomo, Cappella Nolfi: *Santi.*

S. Elpidio, Chiesa della Misericordia: *Martirio di S. Marta.*

Roma, Biblioteca Sistina: Due affreschi, rappr. la *Bibl. babilonese e la biblioteca romana.*

— Chiesa di S. Maria Maggiore: *Due Evangelisti* (i Ss. Matteo e Giovanni) nella Cappella Sistina.

— Chiesa di S. Girolamo, Navata: *Storie della Vergine.*

— Scala Santa: *Due episodi della Vita di Mosè.*

ALESSANDRO VITALI.

L'Urbinate Alessandro Vitali[1], scolaro del Baroccio, nella pala d'altare della chiesa di San Donato (fig. 545), con il Santo in preghiera, e in alto l'apparizione del Crocefisso e della Vergine in gloria, si attiene, come in tutta la sua vita, fedelmente, ai modi del Maestro. Scrupoloso, attento pittore, instancabile nella rifinitura delle agghindate superfici, giunge a fatica a collegar le tre parti, ben distinte, della composizione, e a far che lo sguardo estatico del Santo Vescovo converga alla figura del Crocefisso. Con uno studio di simmetria meticolosa, egli colloca, di qua e di là dall'asse mediano del quadro, segnata in basso dalla figura del Santo in posa trasversa e arcuata, i gruppi del Cristo in croce e di Maria col piccolo Gesù, convergenti ad angolo, senza smarrire il suo concetto di simmetria meccanica nel disporre le ali e le sfumate testine dei cherubi sugli orli delle mandorle di luce. È un baroccesco che par vada a ritroso del tempo, e che invano, con la linea trasversa dei gruppi, tenta suggerire un'idea di profondità. Ripete i tipi del Baroccio, i suoi tessuti forbiti e sottili, la sua convenzione di leggiadria; non si fa scrupolo di copiar motivi con fedeltà di plagiario; ma tutto riduce ad un suo schema ingenuo, piccino, di grazia minuta, di superfici accarezzate da luci vitrose. Bamboleggia con i tipi del Baroccio, e par che l'ingenua statuina della Vergine, di stucco colorato, si presenti sulla soglia di una grotticella di Lourdes, tagliata nel cartone per qualche altare campagnolo.

Alla *Santa Cecilia* di Raffaello s'ispira Alessandro Vitali nel dipinger la *Santa Agnese* della sacrestia del Duomo, affusata figura, tutta pezzata dai colori barocceschi: rosa vivo, grigio

---

[1] Nato nel 1580, eseguì la gran tela per la Cattedrale di Fermo nel 1610; dipinse l'*Incredulità di San Tommaso*, ora nella Cattedrale di Pesaro, nel 1602-3; colorò per la Compagnia del Corpus Domini, nel 1628, una *Madonna de relevo* e alcune figure di Santi; morì il 4 luglio 1660.

Bibliografia su Alessandro Vitali: E. CALZINI, *Rassegna bibliografica*, sudd., IX, 1906, pp. 181-188.

Fig. 545 — Urbino, Chiesa di S. Agostino. Alessandro Vitali: Pala d'altare.
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

violetto, giallo oro. Velature azzurricce dan trasparenza alle carni tinte di carminio sulle guance dell'immagine imbellettata, con vesti di stagno e baroccesche moine.

Senza oltrepassare i confini del suo limitato mondo d'imitatore, il Vitali s'ispira alla *Santa Michelina* del Baroccio per la sua Sant'Agata del Museo d'Urbino, ma, trattone l'atteggiamento, ne falsa il colore, che è rosa vivo nella veste imbiancata da luce e sfaccettata. Mentre la *Santa Michelina* del Vaticano appare avvolta in un vortice grigio, in cui muore il colore, questa figura si ritaglia sul fondo scuro; e gli angioletti tondi, in alto, appaion macchinosi.

Così dipinse sempre, con gli occhi fissi alle opere del fiorito Marchigiano, ripetendone moine e vezzi e lustrandone le superfici sfaccettate, il piccolo conterraneo, che non ebbe, come altri barocceschi marchigiani, aperto il suo limitato orizzonte dalla visione di Tiziano e del Lotto, o anche soltanto da quella del manierismo romano. Diede, delle opere del Baroccio, copie attente [1], amorose, ben riconoscibili a quel suo timbro speciale di grazia minuta e infantile. [1]

---

[1] Altro copiatore contemporaneo del Baroccio fu l'urbinate Porino Bertuzzi, cui s'attribuisce la *Presentazione di Maria al Tempio* nel Duomo d'Urbino, la *Vocazione di Sant'Andrea Apostolo* per la chiesa omonima nella stessa città (cfr. E. CALZINI, *Porino Bertuzzi*, in *Rassegna bibliografica*, cit., XIII, 1910, p. 132 e segg.).

Catalogo delle opere di Alessandro Vitali:

Fano, S. Pietro in Valle, 3ª capp. d., laterali: *Cristo deposto; Ascensione*

Urbino, Duomo, capp. destra del coro: *S. Agata.*

— S. Agostino, coro: *S. Agostino genuflesso dinnanzi a Cristo Crocefisso, la Vergine e il Bambino.*

Fermo, Duomo, 3ª capp. destra: *Visione di S. Giovanni Evangelista in Patmos.*

— S. Agostino: *Natività della Vergine.*

Pesaro, Museo: *Annunciazione* (copia dal Baroccio con varianti).

— — *Riposo durante la fuga in Egitto* (idem).

ANTONIO VIVIANI DETTO IL SORDO.

Anche Antonio Viviani[1], nel quadro della chiesa di S. Vitale a Urbino, figurando il *Martire in un confuso paesaggio* (fig. 546) *e la Vergine in Gloria*, s'attiene agli esempi del Baroccio, se pur meno servilmente che il Vitali. La composizione è disegnata secondo una trama facile, superficiale, di meccanica simmetria: il Santo e la Madonna disposti lungo l'asse mediana del quadro; gli angioli della gloria in pose che si rispecchiano da un lato all'altro della mandorla di luce: il peso maggiore della composizione è in alto, nella Vergine massiccia, non estranea ai ricordi della rotondità formale raffaellesca, mentre in basso l'atteggiamento correggesco, a spira, toglie al Santo ogni espressione di gravità, e il paese, sminuzzato, è incorporeo, cartaceo. Dal Baroccio deriva il colore sfumato, più fuso in quest'opera che in altri quadri del Vitali, e il frastaglio dei contorni, risolto in artificiosa cifra calligrafica di rabescati svolazzi.

La sagoma ovale della fine testa di San Donato, sottilmente modellata in un velo di luce, è tipica del Viviani decoratore della cappella di S. Barbara annessa alla chiesa di San Gregorio in Roma. Anche la colorazione di questi dipinti, velata e stinta, ricorda la pala Urbinate; ma nell'affresco l'impacciato compositore del quadro spiega larghezza di modi e abilità costruttiva.

Così nell'episodio del *Riconoscimento dell'ordine benedettino* (fig. 547), ove s'ispira alla classica solennità dello sfondo architettonico dato da Raffaello alla Scuola d'Atene, ricorre al taglio

---

[1] Nacque ad Urbino nel 1560; fu a Roma, « al tempo di Sisto V con li principî ch'egli aveva apparato di pittura in Urbino da Federico Baroccio, eccellente pittore » (BAGLIONE). Nel 1596, andò a Genova per consegnare un *Crocefisso* dipinto dal Baroccio e destinato al doge Matteo Senarega; si trattenne, anzi, in quella città, ove dipinse due tavole per la chiesa di S. Tommaso (SOPRANI). Tornò nel 1598 in Urbino, e nel 1599 ricevette caparra per i *misteri* da dipingere intorno alla *Madonna del Rosario* del Baroccio in Senigallia (CALZINI). Compì nel 1614 affreschi in S. Francesco di Paola a Urbino (CALZINI); frescò nel biennio 1618-1620 *istorie di S. Pietro*, nella chiesa di S. Pietro in Valle a Fano; morì nel 1620.

Bibliografia su Antonio Viviani detto il Sordo: E. SCATASSA, *Documenti*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, 1901, p. 132; E. CALZINI, *La scuola baroccesca*, in *Id.*, 1910. Cfr. anche gli scrittori più antichi: BAGLIONE, *Le Vite*, cit.; SOPRANI, *Le Vite*, cit.

trasverso della scena per infondere allo spazio profondità insolita alla schiera dei seguaci di Federigo Baroccio, e anche riesce

Fig. 546 — Urbino, Chiesa di San Donato. Antonio Viviani: Pala d'altare.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Ancona).

a coordinar masse di figure e di marmi con un senso di metro che gli viene dalla scuola romana. Le immagini brachicefale,

Fig. 547 — Roma, Chiesa di S. Gregorio.
Antonio Viviani: *S. Gregorio riconosce l'ordine Benedettino.*

allungate, affusate nelle vesti a pieghe indolenti, son costrutte con certa forza plastica, pur seguendo nei moti un ritmo ondeggiante e cadenzato che offre allo scolaro di Federigo Fiori l'indispensabile mezzo pittorico per ottenere sfumate morbidezze ed evanescenza di tinte.

A differenza del Baroccio, il Viviani qui tende a segnar spioventi i contorni, fluida la caduta delle pieghe; evita la sfaccettatura dell'iridescente prisma formale consueto al Maestro: con i gesti cerimoniosi, untuosi, placidi, da cui talora sembra spunti un germoglio di facile ironia, mette all'unisono il movimento delle stoffe, dei gruppi, la sagoma stessa delle figure.

Anche nell'affresco rappresentante la *Benedizione del Santo pontefice ai pellegrini* (fig. 548), egli rivela qualità di compositore elegante e disinvolto, formando, con il barocco svolazzo di una tenda e il pendio dei gruppi di pellegrini e fedeli, mossa cornice decorativa a quello evanescente del Pontefice e dei prelati sulle soglie del tempio. Tra le pieghe della tenda e le figure addensate dei fedeli gioca un mutevole chiaroscuro a vivi contrasti, mettendo in valore la sottil luce perlata che sfuma sulle pareti del tempio e il diafano corteo.

Tutto concorre a un effetto decorativo piano, facile, punto chiassoso, nell'affresco raffigurante *I monaci, che, guidati da Sant'Agostino, si presentano al re Adalberto d'Inghilterra* (fig. 549). Le figure a destra, re compreso, sono informi, quasi burlesche, e lasciano qua e là scorgere il tentativo di accostarsi all'ideale ipertrofico dell'accademia michelangiolesca, ad esempio nel torso gibboso dei due armigeri parati alla romana; ma l'arco ondeggiante delle figure in primo piano e sul margine a destra, e l'ondeggiar dei colli nel fondo, preparano l'occhio a seguire dilettosamente lo strascicato passo dei monaci, che sfilano nel mezzo della scena, lungo un'orizzontale un po' abbandonata, un po' mossa. Il contorno dei gruppi d'assistenti segue il movimento frastagliato, di fiorita ghirlanda, proprio al Correggio e al Baroc-

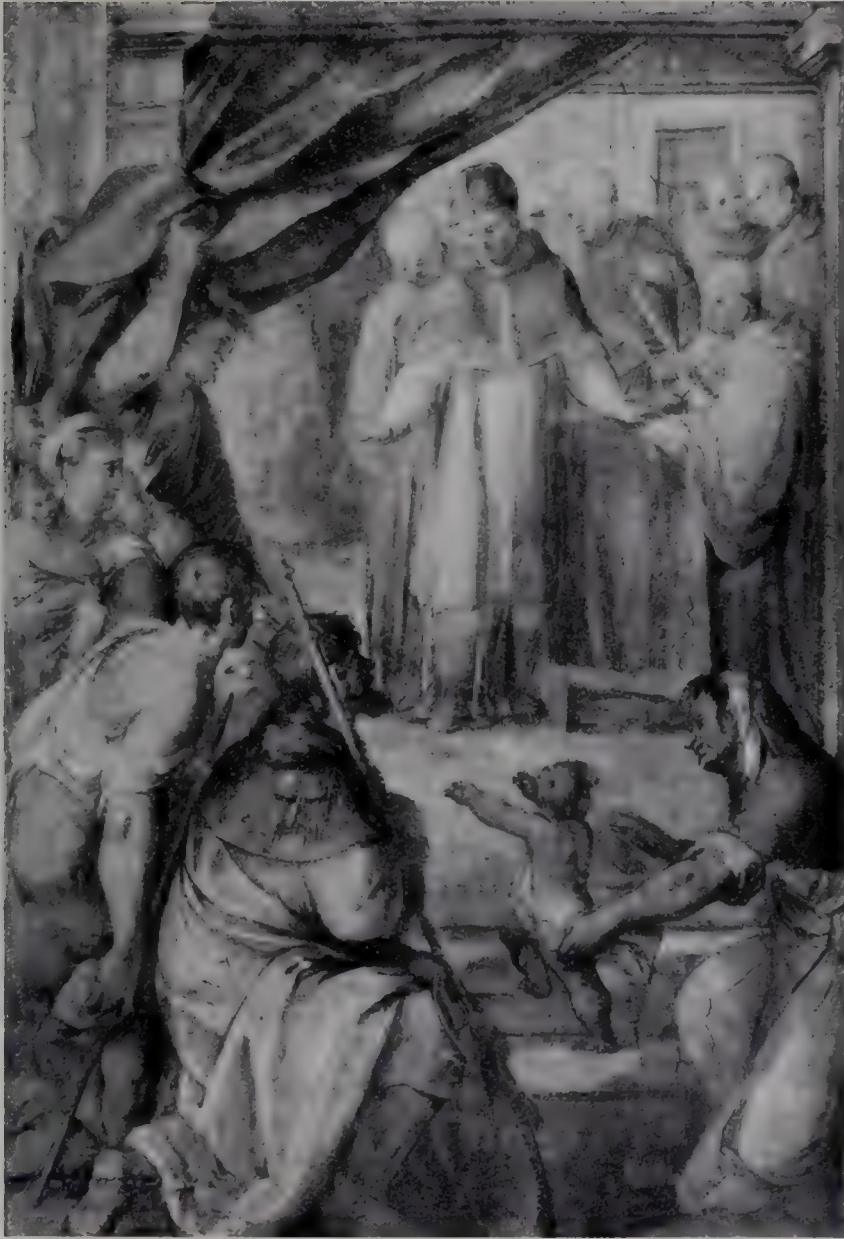



Fig. 548 — Roma, Chiesa di S. Gregorio.
Antonio Viviani: *S. Gregorio benedice i pellegrini.*

cio, da cui il pittore ha copiato senza scrupoli il gruppo della donna con i due bimbi assistenti al supplizio di San Vitale.

I plagi dal maestro sono frequenti in questa serie d'affreschi non privi di fisionomia personale, caratteristica; anche l'im-

Fig. 549 — Roma, Chiesa di S. Gregorio.
Antonio Viviani: *I monaci benedettini si presentano al Re Adalberto d'Inghilterra.*

magine della *Vergine in gloria adorata da San Gregorio* è stampata su altre del Baroccio tardo; e la scena del *Pontefice benedicente i pellegrini alla mensa presieduta da un angelo* (fig. 550) è una parafrasi, con poche varianti, del *Cenacolo* di Federigo Fiori nel Duomo d'Urbino. In questa composizione, forse anche perchè men guasta dal tempo, il colore è più forte e spesso fuor di tono, come sempre può notarsi nell'arte del Viviani, quando egli para-

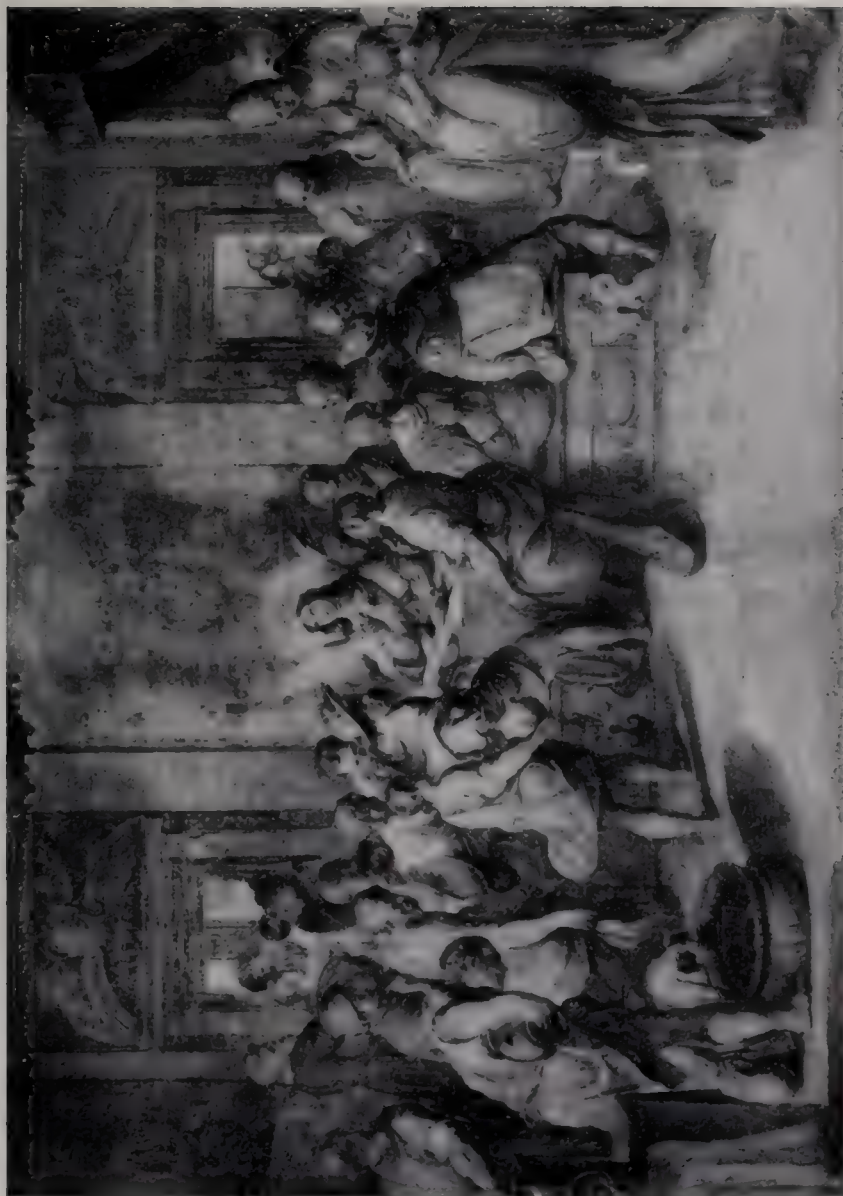



Fig. 550 — Roma, Chiesa di San Gregorio. Antonio Viviani: *San Gregorio Magno e i pellegrini a mensa.*
(Fot. Anderson).

frasa le composizioni del Baroccio e carica le tinte per emularne la tavolozza fiorita.

Al ritorno da Roma probabilmente egli dipinse la *Visitazione* (fig. 551) sopra un altare del Duomo d'Urbino, con manichini barocceschi dinanzi a un pesante e pretensioso sfondo di edifici romani. Le movenze artificiose delle figure, che scivolano e beccheggiano come preparandosi alla danza, sono incomposta traduzione dei moti studiati del Baroccio; basti vedere come cadono a vuoto i gesti lambiccati delle braccia protese e delle mani intrecciate di Elisabetta e di Maria. È un'opera convenzionale, strascicata, calligrafica, nonostante lo studio di raggiungere un effetto pittorico mediante i contrasti d'ombra e luce in una fluida atmosfera. Anche lo studio evidente di fusione cromatica è d'un tratto sgradevolmente annullato dal grido del rosso e dell'azzurro nelle vesti di Maria, e dal rosa di un fardello che manda riflessi sul volto in ombra di una servente: la fusione di tinte ottenuta nel resto del quadro non fa che render più acuta la stonatura di queste tinte isolate.

La festività degli effetti di luce e delle linee strappate dal vento infonde una vivace nota decorativa alla pala d'altare del Viviani in San Ciriaco d'Ancona (fig. 552), soprattutto alla parte alta, ov'è il gruppo leggiadrissimo di Madonna e Bambino, mutevole di linee e di luci sul fondo piumoso di un doppio alone. L'instabilità di posa delle due figure dà origine a uno smagliante cartoccio barocco, tra gli scherzi del vento e della luce. Il guizzo del corpo di Gesù, aggrappato alla madre in posa quanto mai ardua e instabile, e lo sventolio festoso del velo di Maria, danno al gruppo la mobilità stessa del nimbo di raggi sfrangiato. Più leccate, più accarezzate, son le figure dei Santi, tirati a lucido con gusto oleografico, specialmente il San Giovannino, che par prepari la dolcigna femminilità dei Santi di Carlo Maratta. Come nella *Visitazione* d'Urbino, il Viviani, buon maestro della cerchia baroccesca, capace d'atteggiamenti artistici proprî, non sa evi-

Fig. 551 — Urbino, Duomo. Antonio Viviani: *La Visitazione*.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Ancona).

Fig. 552 — Ancona, San Ciriaco. Antonio Viviani: Pala d'altare.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Ancona).

Fig. 553 — Urbino, Duomo. Ludovico Viviani: *Crocefissione.*
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

tare note stonate di colore che rendono alla prima sgradevole il quadro ideato con bella rapidità improvvisatrice, con qualche accento di grazia sbrigliata e viva.[1]

---

[1] Basterà ricordare, tra i più insignificanti imitatori del Baroccio, Ludovico Viviani' autore, nel Duomo d'Urbino, di un *Crocefisso adorato dai Santi Rocco e Ludovico* (fig. 553), pittor materiale, incapace di comprendere il carattere del suo prototipo. Segue con grosse strisce di luce le braccia della croce; appesantisce il corpo gessoso del Cristo; e, copiato dal Baroccio lo svolazzo del manto di San Rocco, pianta come pioli le altre immagini, di legno verniciato e lustro. Tutte le figure, tranne quella vacillante del Santo pellegrino, che è un semplice plagio, dimostrano come gli sfugga totalmente il significato pittorico delle forme sfaldate e fluide proprie al Baroccio.

Opere attribuite ad Antonio Viviani:

Ancona, Duomo: *Madonna col Bambino e Santi.*

Fabriano, Gonfalone: *Annunciazione della Vergine.*

Fano, S. Pietro in Valle, 3ª capp. sin.: *Martirio* e *Conversione di S. Paolo.*

Fossombrone, S. Barbara: *S. Benedetto e S. Scolastica.*

Genova, S. Tommaso: *L'Incredulità di S. Tommaso* e *Madonna venerata dai Ss. Battista e Nicola da Tolentino.*

Pesaro, S. Carlo, alt. a destra: *Vergine concepita, tra S. Agnese e S. Cecilia.*

— S. Bartolo (Imperiale): *Martirio di S. Bartolomeo.*

Roma, Chiesa di San Gregorio: *Storie della vita di Gregorio I.*

— Palazzo Vaticano, Libreria:

— — Sala dopo la Clementina: *Istorie nei fregi.*

— — Scala Santa:

— S. Rocco a Ripetta, Cappella del Crocefisso: *Maria e S. Giov. Evangelista ai lati della croce, Dio Padre in gloria.*

— S. Maria in Trastevere: *Madonna con San Giovanni ai lati del Crocefisso di legno.*

— S. Giuseppe dei Falegnami in Campo Vaccino: *Madonna e San Carlo.*

Urbino, Duomo: *Visitazione.*

— — *Madonna col Bambino, Angeli e sette Beati di Urbino.*

— — *Madonna in gloria adorata da S. Girolamo e da un Santo Vescovo.*

— S. Donato: *Madonna col Bambino, Angeli e S. Donato.*

— S. Maria della Torre: *Il Paradiso.*

— — *Madonna col Bambino, S. Giovanni e S. Antonio.*

— S. Francesco di Paola: Affreschi, nella volta, con tre grandi composizioni: *Fede e Carità,* nei pennacchi dell'arco sopra l'altar maggiore. Volta del presbiterio: *Vocazione di S. Pietro, San Pietro in Carcere.*

FILIPPO BELLINI.

Tra le opere primitive di Filippo Bellini[1] possiamo ricordare il *Fidanzamento di Santa Caterina* nell'Arcivescovado di Urbino (fig. 554), ove non si scorge traccia di un'educazione formatasi sulle opere di Federigo Baroccio, se non forse nel vago correggismo della testa di San Giuseppe, sfumata di luce ai contorni. L'insieme dà l'impressione d'opera propria a pittore ritardatario, che si faccia amare nonostante la sua mediocrità per la timidezza pensosa degli aspetti e per la semplicità della messa in scena, col piccolo Gesù in piedi sopra uno sgabello tra le esitanti immagini di Santa Caterina e della Vergine e il gruppetto appiattito degli angioli cantori seduti sul pavimento. Sul fondo scuro s'attenuano, s'appiattiscono le sacre figure, di profilo, di fronte, da tergo, timidamente chiaroscurate, e timido come gli aspetti è il colore scialbo, accarezzato di penombre. Più che del Baroccio, par sia penetrata in quest'opera qualche reminiscenza dell'arte romagnola erede di Francesco Francia, e forse della scialba maniera propria al ravennate Luca Longhi.

Anche sulla fine del secolo, dipingendo per la Santa Casa di Loreto la *Circoncisione* ora nel Museo (fig. 555), tra le sue opere migliori, Filippo Bellini, agli elementi del Baroccio, palesi in qualche cangiantismo della colorazione fioca, in qualche tipo neocorreggesco, quale il San Giovannino accennante, e soprat-

---

[1] Nacque in Urbino tra il 1550 e il 1555; ricevette un acconto dalla Compagnia del Corpus Domini per un *Crocefisso* nel 1576, condusse lavori per l'Oratorio della Morte sin dal 1581, affreschi grandiosi, compiuti al principio del 1583, oggi distrutti. Dipinse in Urbino lo *Sposalizio di Santa Caterina* (ora nel palazzo dell'Arcivescovado). Lavorò nelle Marche, a Montalboddo, ove lasciò affreschi con il *Martirio di San Gaudenzio*, a Osimo, a Loreto, a Jesi, a Fabriano, ad Ancona. Quivi dipinse la cappella del SS. Sacramento in Duomo con la *Storia dell'Eucaristia*, e, nel 1586, lo *Sposalizio della Vergine*. Nel 1592 fu chiamato a Recanati, per dipingere una cappella in Sant'Agostino e un quadro d'altare; nel 1595, a Jesi, per la pittura del Duomo col *Santo Precursore che predica alle turbe;* nel 1597, a Macerata, per la chiesa di Santa Croce e per la Cattedrale; dal 1598 sino al maggio del 1602, lavorò in Fabriano per l'Oratorio della Carità. Morì nel 1603 ad Ancona.

Bibliografia su Filippo Bellini: E. CALZINI, *Filippo Bellini*, in *Rassegna bibl.*, sudd., XI, 1908, p. 165 e segg.; ID., XVI, 1913, p. 161; *Rassegna Marchigiana*, I, ottobre 1922, settembre 1923, p. 292; CARLO ASTOLFI, nell'*Unione*, 31 maggio 1903, Macerata.

tutto nel fluttuar atmosferico della linea compositiva, unisce i ricordi del Genga nell'arrotondarsi delle fronti e nel segno arricciato dei contorni. Il colore, intonato al grigio, è sottile, perlaceo, specialmente nella bianca mensa d'altare e nella tremula

Fig. 554 — Urbino, Vescovado. Filippo Bellini: *Sposalizio di Santa Caterina.* (Fot. R. Sovrintendenza all'Arte, Ancona).

figura della Vergine. Un'attenta sensibilità pittorica determina i passaggi dall'ombra alla luce che sottolinea col suo pallore diafano lo slancio del volto estatico, delle mani di Maria protese in un trepido gesto d'offerta.

A quest'opera, che presenta qualche affinità con l'arte italia-

Fig. 555 — Loreto, Museo. Filippo Bellini: *Circoncisione*.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte, Ancona).

nizzata del fiammingo Calvaert a Bologna, s'avvicina, nel duomo anconitano, la composizione, svolta in altezza, raffigurante la *Messa per le Anime del Purgatorio*. Vi ritroviamo, in una figura di gentildonna, il tipico scorcio della testa di Maria in quel quadro; nel colore, le stesse note fioche, spente nel grigio; e in alcune figure, in alcuni gesti, l'accento realistico d'indiretta importazione nordica. Ma l'angustia dello spazio concesso alla composizione fa riaffiorare le timidezze e gli arcaismi propri al Bellini dello *Sposalizio di Santa Caterina*. Le figure degli oranti sui gradi, e, in alto, quelle piccolissime della Trinità e della Madonna, suggeriscono un'antiquata cornice a mandorla attorno al sacerdote e all'altare. Al centro di quella mandorla, il prete, veduto da tergo in posa simmetrica, solleva l'Ostia.

La composizione manca totalmente di profondità. Tutto si presenta sopra un piano superficiale tenue, piatto. Il colore, già per se stesso leggiero e scialbo, intonato sui grigi del Baroccio, è anche svanito per il tempo.

Tra le opere del Bellini più fedeli alla tradizione baroccesca, è il *San Girolamo penitente* nella sagrestia dell'Annunziata di Ancona (fig. 556), caratteristico della maniera di questo Urbinate per la visione in superficie, la scarsa corporeità delle forme, il colore fievole, timido. Il tipo del Baroccio si riconosce nella figura legnosa del Santo e nella sua impostazione davanti alla croce, come nel delicato fondo paesistico; ma l'insieme compositivo, col suo frastaglio di rocce, d'alberi, di nubi rotte da un torrente di luce d'oro scialbo e di tondeggianti angioletti, risponde a un capriccio scenografico più vicino allo spirito di certi baroccesch senesi, come il Vanni, che a quello del Baroccio. Senonchè la colorazione, ben lontana dalla vibrante tonalità dei maestri senesi, soffoca ogni decorativa vivezza sotto un velo grigio che appanna e smorza le superfici. Lo sciame degli angioletti, non immemore del Genga nel modulo tondo delle testine ricciute, si fonde in una tenera nebulosità dorata; e i due grandi angioli dietro il Santo sono, come lo sciame dei putti, parti vive

Fig. 556 — Ancona, Chiesa dell'Annunziata. Filippo Bellini: *San Girolamo.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte, di Ancona).

dello scenario vasto, minuzioso, calligrafico, non estraneo ai paesi del Cinquecento fiammingo.

Si nota, in questo quadro, tra le durezze lignee del modellato di San Girolamo e dell'angelo presso il margine, molta facilità nel segnar i contorni delle cose, le luci sui fermagli dei libri, sulle frondi minute, le macchiette in distanza, il paesino vaporoso nell'atmosfera biondo grigia.

Il colore, piatto, ha sfumature di rosa su fondi grigio verdastri; e la rapidità corsiva del segno anima di un sommesso brulichio di vita le frondi, le rocce, ogni particolare dell'elaborato scenario di maniera.

Quando Filippo Bellini, nel dipinger la *Predica del Battista* sopra un altare della chiesa del Sacramento ad Ancona (fig. 557), rinuncia alla forma piatta e al color fuso delle precedenti composizioni, mette in evidenza tutta la sua fatica di costruttore nelle forme compatte e lignee. La cerchia degli spettatori, truccati in gran pompa, chiude come densa muraglia il piedistallo del Battista; e il più arido accademismo domina, non solo le mezze figure di parata in primo piano, ma tutta la schiera degli uditori, che il piccolo maestro arricchisce di broccati alla veneta con fiorami d'oro stampati su carta grigiastra.

La fusione del colore vien meno insieme con l'ondeggiar della linea compositiva, che intonava nelle opere precedenti le mosse figure al fluido velo di un'atmosfera brumosa; vien meno l'aria tra i corpi assiepati; e solo nel fondo, nel piccolo brano di paese oscuro sotto un cielo di madreperla, trova rifugio l'eredità pittorica dei fondi barocceschi.

Più tardi, nel quadro d'altare della *Deposizione*, dipinto per l'Oratorio della Carità a Fabriano, Filippo Bellini giunge a superare la sua inesperienza di costruttore in composizioni con figure ad altorilievo. Sul blocco di roccia, la rigida salma del Cristo (fig. 558) siede di sbieco, indicando la profondità del nicchione composto dalle Marie e dall'Evangelista; e la fantasia decorativa del pittore di San Girolamo riappare nel moto concorde del michelangiolesco San Giovanni e della figura di

Fig. 557 — Ancona, Chiesa del Sacramento.
Filippo Bellini: *La predica del Battista.*
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

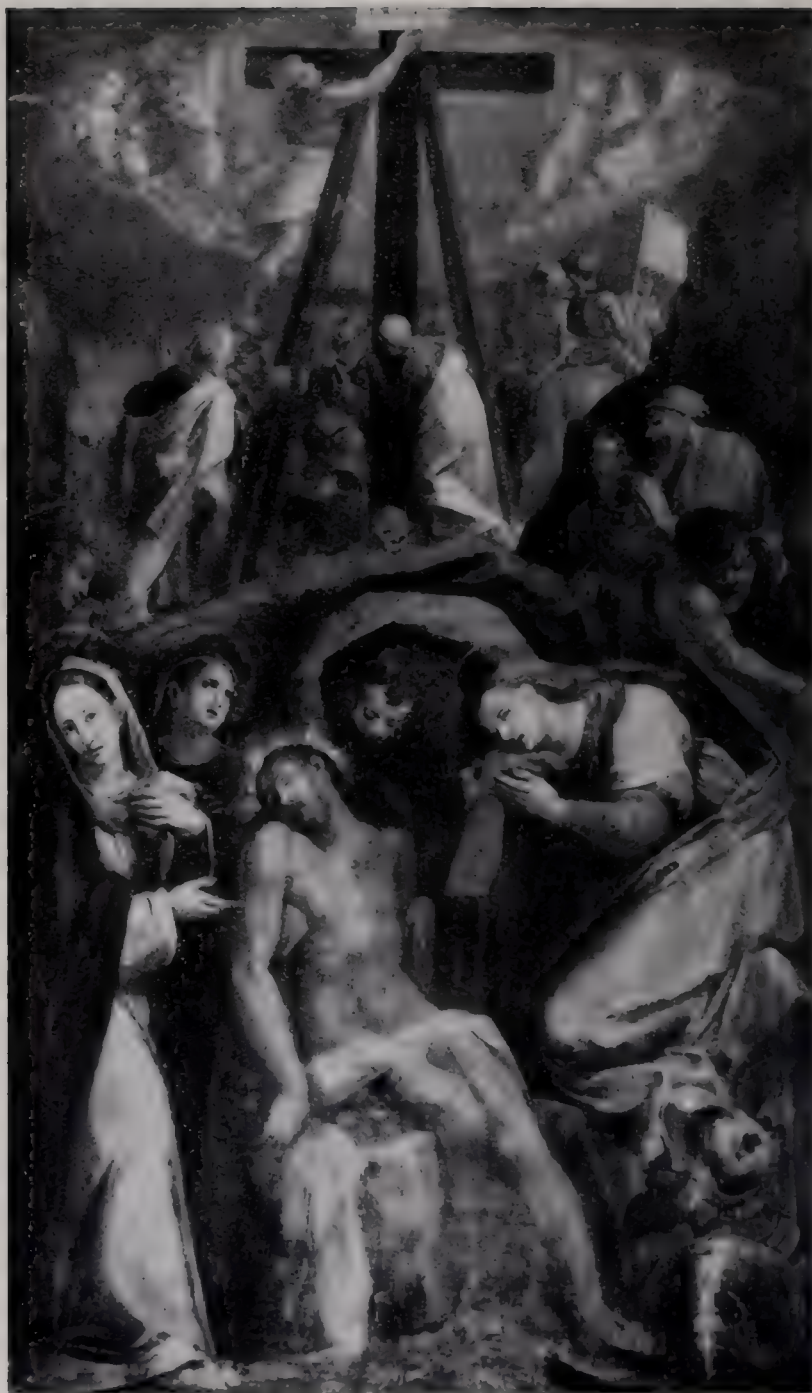



Fig. 558 — Fabriano, Oratorio della Carità. Filippo Bellini: *Deposizione*.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Ancona).

Maddalena librata ad arco sopra uno sgabello di roccia, e come sospesa sul vuoto.

Il tipo baroccesco si trasforma per l'irregolarità dei contorni aspri e angolosi; e, come altrove notammo, s'accennano influssi diretti o indiretti del fiamminghismo diffuso in Bologna dal Calvaert.

Facile, istintivo, vivido pittore nelle due piccole composizioni dell'Oratorio della Carità a Fabriano, Filippo Bellini, nei quattordici affreschi sulle pareti dell'oratorio, diffonde un baroccismo superficiale, piatto nelle forme, falso nei colori di carta tinta; e mostra la nullità della sua tarda maniera, come nel baroccismo spampanato e illividito della pala con la *Madonna e tre Sante* del Museo di Pesaro. Le esitazioni, le timidezze che rendon gradevole la sua prima maniera, il frastagliato rabesco dei contorni che dà vita decorativa alle composizioni di Loreto, di San Ciriaco e della chiesa dell'Annunziata in Ancona, fuse e tenui di tinta, il tormentato sbalzo delle forme come battute in metallo nel gruppo attorno al Cristo deposto della chiesa della Carità a Fabriano, vengono a mancare in questa vacua e uniforme maniera, ove appaion falsati gli schemi e i colori di Federigo Baroccio. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Ancona, Duomo, Navata sin.: *Celebrazione della messa per le anime del purgatorio.*
— Annunziata, Sagrestia: *S. Girolamo.*
— Biblioteca: *Concezione e Santi* già in S. Maria della Piazza.
— Sacramento: *Predicazione del Battista.*
Ancona, Frazione di Sappanico (parrocchiale): *Cristo deposto, la Vergine, Angeli.*
Fabriano, Oratorio della Carità: Affreschi con le *Opere della Misericordia.*
— Sull'altare: *Deposizione dalla Croce.*
— Sant'Agostino: *La Trinità.*
— S. Nicolò: *Madonna col Bambino e Santi.*
Jesi Duomo, 2° alt. a s.: *Predicazione del Battista.*
Loreto, Santuario, Soffitta: *Immacolata e quattro Profeti.*
— Pinacoteca: *Circoncisione.*
Monsanvito, Parrocchiale: *Vergine col Bambino e Santi.*
Ostra, S. Francesco: *Vergine in gloria; Martirio di S. Gaudenzio.*
Staffolo, S. Francesco: *Madonna col Bambino, S. Rocco e S. Sebastiano.*
Urbino, Vescovado: *Sposalizio di S. Caterina.*
— Galleria: *Madonna e Santi.*

VINCENZO PELLEGRINI.

1575 — Anno di nascita di Vincenzo, fratello di Felice Pellegrini, soprannominato poi, per la sua bellezza, « il pittor bello ». Tredicenne, fu anch'egli condotto dal Baroccio in Urbino, e quivi educato all'arte.

1612 — Espone nella chiesa della Compagnia della Morte un suo dipinto rappresentante la *Festa di Ognissanti*.

1612, 11 dicembre — Viene ucciso per gelosia, e sepolto nella Chiesa della Buona Morte.

* * *

Alla maniera del Baroccio si attiene Vincenzo Pellegrini dipingendo il quadro degli *Ognissanti* per la chiesa della Compagnia della Morte a Perugia (fig. 559), come può vedersi nella ricerca d'effetto pittorico mediante luminosi diaframmi interposti tra il fondo e le masse dei gruppi, come di rocce sovrapposte e sfaldate. Particolari riflessi del Baroccio sono la studiata immagine di San Francesco a sinistra, la Madonnina supplice, che è una impicciolita ristampa della Madonna della Misericordia, e il gruppo evanescente della Trinità.

Come il marchigiano Lilio, questo seguace perugino del Fiori tende a trattenere la composizione entro guide verticali, mentre i rapporti col baroccismo senese chiaramente si scorgono nell'atteggiamento melodico di Santa Caterina. È maestro non privo di qualità, incline a tradurre le morbidezze pittoriche del Baroccio in lustri vitrosi, a disegnare alquanto rigidi i contorni delle forme, che solo in basso, nei gruppi dei Santi monaci e delle Sante Caterine e Chiara, si snodano, s'illanguidiscono all'eco delle cantilene senesi. Il compassato schema, entro cui s'irretisce, quasi fossilizzandosi, il capriccioso modello baroc-

Fig. 559 — Perugia, Chiesa della Compagnia della Morte.
Vincenzo Pellegrini: *Ognissanti.*
(Fot. del Cav. Ceccato).

cesco, s'allenta d'improvviso, dandoci nella Santa Caterina un saggio di raffinato sensualismo secentesco, come nel gruppo degli angioli cantori, di rubensiana foga. Duro e stento compositore, il Pellegrini dà prova di virtuosità pittorica raffinata nel gruppo dei Santi Diaconi, tutto trasparenza di carni gigliacee e dolcezza di accarezzati velluti. [1]

---

[1] Opere attribuite a Vincenzo Pellegrini:
Perugia, Monache di Sant'Antonio. *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (PASCOLI) — Chiesa Nuova, Sagrestia. *La Concezione* (PASCOLI)

FELICE PELLEGRINI.

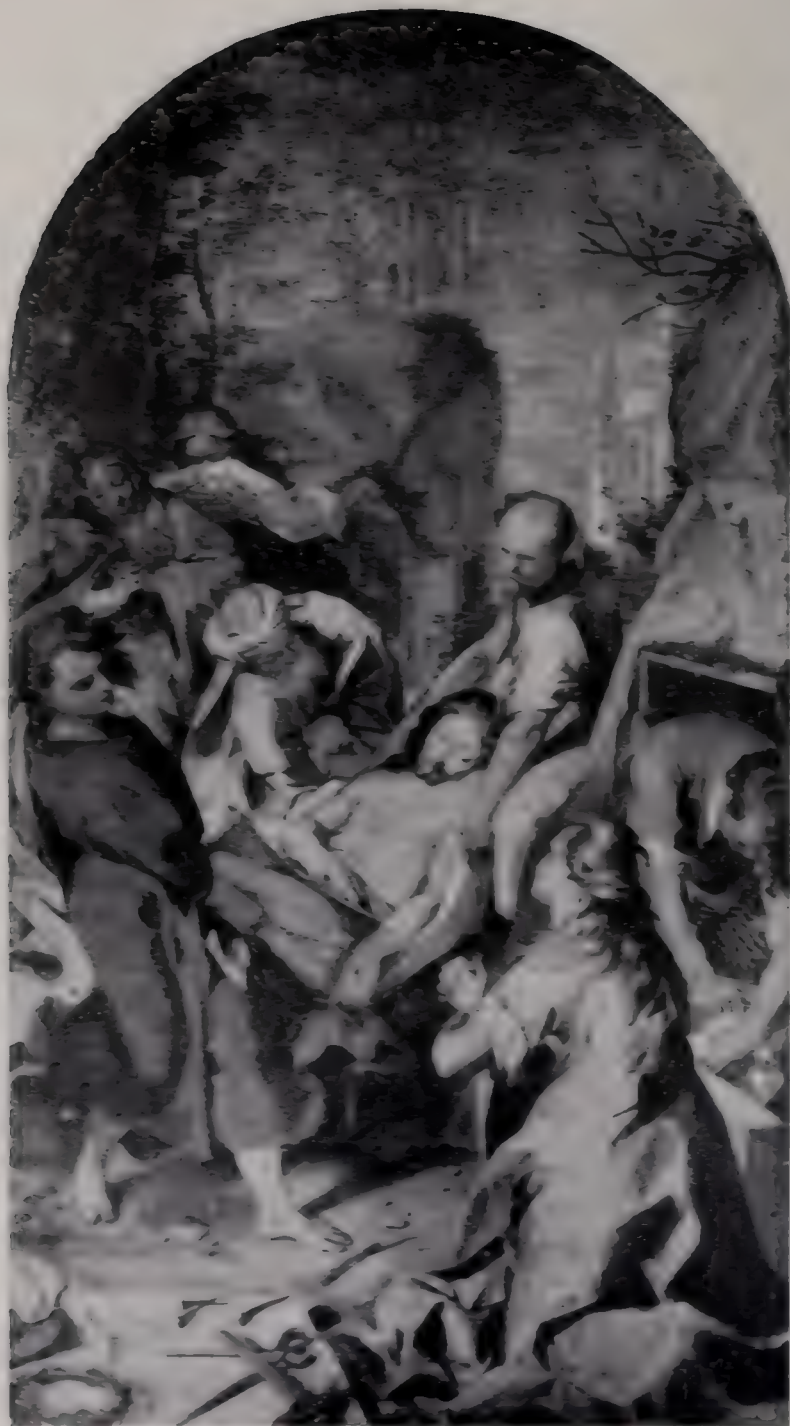
1567 — Nasce in Perugia Felice Pellegrini.

1579 — Fanciullo dodicenne fu condotto dal Baroccio in Urbino, dove fece pratica nell'arte, e imparò a copiare « così francamente l'opere del maestro, che egli stesso a prima vista vi s'ingannava » (PASCOLI).

1593 — Felice Pellegrini dipinge in Perugia una *Deposizione* per l'Oratorio della Fraternita del Crocefisso, a imitazione di un quadro del maestro. Nell'anno stesso partì per Roma, chiamatovi da Clemente VIII. Nè il PASCOLI nè altri storici dànno indicazione delle opere che vi fece. Il LANZI suppone che fosse aiuto al Cavalier d'Arpino.

1630 — Secondo il PASCOLI, Felice Pellegrini morì a Perugia, circa quest'anno.

* * *

Ben poco può dirci della maniera di Felice Pellegrini il quadro nell'Oratorio della Fraternita a Perugia (fig. 5[illegible]), copia diligente, scolastica, della *Deposizione* del Baroccio a Senigallia. È condotto con una cura del particolare che sembra propria di miniatore, studioso di render minutamente le fratture delle rocce, le frondi degli alberi, le unghie delle dita di Maddalena, le pieghe arrovellate dei drappi. I lineamenti del Baroccio diventano taglienti, acuti, le superfici maiolicate e vitrose.

FERRAÙ FENZONI O FANZONI O FAENZONI.

Il faentino Ferraù Fenzoni[1], a Roma, nei due affreschi della navata di Santa Maria Maggiore raffiguranti il *Sogno di Giuseppe*, la *Fuga da Betlemme* e il *Ritorno dall'Egitto*, si distingue per il fiorito effetto decorativo di superficie a trafori, con nubi aperte su squarci di azzurro. L'intenerimento del colore lascia trasparire qualcosa di baroccesco; e la gamma chiara s'accorda con la composizione sparsa e leggiera.

Lungo le pareti di una delle minori scale nell'edificio della Scala Santa, nel dipinger l'affresco con l'*Adorazione del serpente di bronzo*, il Fenzoni fa invece campeggiare con forza scultoria poche figure atletiche in grandi gesti costruttivi di spazio. Sebbene l'intonazione rosa biondo sia sempre baroccesca, e il rotondeggiar del segno richiami la maniera del Genga, qui verso Michelangiolo si tende la volontà dell'artista.

È curioso vedere come a Todi, nella composizione del *Giudizio finale* (fig. 561), Ferraù trasfiguri i ricordi romani. Lo spunto dalla Cappella Sistina si riconosce in certi atteggiamenti formali, ad esempio nel gesto di Cristo, nel torcersi a spira di qualche muscoloso angiolo su in alto; e anche in molti motivi della composizione: il gruppo centrale degli angioli tubicini, sotto il gruppo divino; Sant'Andrea con la croce, a sinistra dell'Eterno; grappoli d'angioli e di dannati sparsi nello spazio, Minosse nell'inferno, in angolo a sinistra, e su in alto, sopra la porta della chiesa, Caronte. Le frasi del linguaggio dantesco di Michelangiolo sono inserite nella pagina del Romagnolo, quasi nello stesso ordine del prototipo, non senza, forse, qualche richiamo qua e là al Signorelli di Orvieto. Ma il suono delle frasi dantesche è mutato: il poema tragico si trasforma, nonostante la rappresentazione

[1] N. in Faenza nel 1562, m. nel 1645. Secondo il Titi, fu scolaro di Francesco Vanni, secondo il Voss seguace del Lilio; e invero le pitture della Scala Santa e della navata mediana di Santa Maria Maggiore rivelano l'influsso della scuola del Baroccio. Cfr. VALGIMIGLI, *Cenni biografici intorno al Cav. Ferraù Fenzoni*, in *Atti e Memorie della R. Dep. di Stor. patr. per le Romagne*, serie 2, vol. 1, 1875; MESSERI CALZI, *Faenza*, 1909.

dell'Inferno, in canzone fiorita. Sant'Andrea, che nella Sistina grava con l'atletica forma sulla gran croce come per configgerla al suolo, par che a Todi si libri nell'aria sollevato dal simbolo di martirio come da un'ala. San Sebastiano, che nel *Giudizio* di Michelangiolo impugna le frecce come il Dio della tempesta il fulmine, par stia, nell'affresco del Fenzoni, per gettare fiori, e il gruppo tonante dei tubicini, addensato dal Buonarroti in nembo massiccio, si apre sulla nube a festoni, leggiero e sparso come tralcio di fiori. La stessa tornita figura di donna che un demone afferra per trasportarla nell'abisso, con le chiome a raggiera, dà l'idea di un fiore che il vento abbia rapito dal tralcio. Anche Raffaello non è dimenticato dal pittore, che nel gruppo delle Sante, in una figura veduta da tergo, lascia facilmente riconoscere l'ispirazione dal Parnaso delle stanze Vaticane, mentre nell'immagine estatica di Santa Caterina in ginocchio presso la Vergine, e nel moto arioso delle sue stoffe sfaldate, mostra qualche impronta dell'arte di Federigo Baroccio, ricordato anche dal colore fresco e rosato, meno cangiante di quello del Fiori perchè generalmente steso su forme tornite e lisce.

Come negli affreschi di Santa Maria Maggiore, il significato dell'arte di Ferraù Fenzoni è qui puramente ornamentale: e ad esprimerlo egli spiega virtù di architetto, di seguace del Genga, che indubbiamente ebbe parte notevole nell'educazione di questo intelligente eclettico. Il tondeggiar di forme, la trama di curve su cui si svolge la composizione, serbano un riflesso del maestro urbinate, sebbene più fioco di quello che appare nelle opere di Ferraù Fenzoni in Romagna; e l'abilità costruttiva, volta anche essa, soprattutto, all'effetto decorativo, si spiega nell'arte di dispor le figure intorno e sopra la porta, di cui forman vivente cimasa, e intorno alla vetrata dipinta dell'occhio aperto nella parete d'ingresso. Gli angioli con gli strumenti della Passione ne seguono il moto; e dalla metà del disco si slancia in alto un volo di cherubi a raggiungere il nodo serico di due grandi angioli con ali spiegate sotto l'arco della parete. Per archi si disegnano le schiere dei Santi e della Corte divina, in linee strappate sul

chiaro fondo di cielo: nulla di più lontano dalla rocciosa compagine di Michelangiolo che questo traforo, ove la linea capricciosa

Fig. 561 — Todi, Duomo. Ferraù Fenzoni: *Il Giudizio universale.* (Fot. Orsini).

dei gruppi, l'ornato girar delle chiome, la bizzarria delle ali palmate, prendon valore dalla frequenza dei vuoti. Le tinte stesse,

trasparenti e leggiere, con ombre così diafane da far pensare alla decorazione fiorita del Cortonese, concorrono alla grazia dell'effetto ornamentale. Dannati e demoni, angioli e Santi, s'innalzano, sopra la porta che mette alla chiesa, come archi di fronde e fiori per una festa sacra. I due gruppi di cherubinetti, di qua e di là dall'occhio, fiocchi in balia dell'aria, uno in penombra, l'altro smarrito nella luce, par si siano involati da qualche cupola barocca.

Diversi sono i caratteri dell'arte di Ferraù Fenzoni nella sua città nativa, Faenza, tanto nel soffitto del Duomo (fig. 562) quanto nella pala della Pinacoteca Civica, ove l'effetto decorativo è più scapigliato, più ardito, più rude, e la policromia s'avviva per risalti di superfici lustre su fondi oscuri. Vi si riconosce subito il dominio del Genga nella rotondità delle figure, nel tipico modo di girar le forme, ingrossate dal pieno Cinquecento, entro cerchi alla maniera tedesca, nell'arrovellio delle stoffe. Il cartoccio barocco dell'Eterno con angioli è un esempio tipico del talento di Ferraù Fenzoni nel valersi degli schemi fondamentali del Genga. Il gruppo gira entro l'ottagono con velocità di ruota, di cui gli angioli, il cartoccio del manto, le braccia, le mani dell'Eterno, compongono i raggi luminosi. La luce risplende sulle superfici lustre come di maiolica o di vetro policromo, e dà slancio al moto di quella ruota vivente, che riempie l'ottagono del suo fremito e par gli dia vita. L'abilità stessa di Ferraù nello sprigionare la decorazione barocca dalla forma cinquecentesca del finto tiburio rivela occhio di buon architetto, come nel Genga.

Non si riconosce il Fenzoni nella raffaellesca *Giustizia*, compostamente disegnata entro l'ovale, mentre la *Prudenza*, pur nella calma umbro-raffaellesca della posa e nel disegno contenuto e fermo, è opera d'abile decoratore nell'adattamento della forma a mandorla e della posa archeggiata all'ovale della cartella. Le forme rotonde, il gioco di palle colorate alla Genga, si ritrovano negli scomparti più caratteristici: l'ovale della Fortezza e le storie della guarigione di una malata e della liberazione di un'ossessa per opera di San Carlo, ove anche l'effetto cromatico

Fig. 502 — Faenza, Duomo. Ferraù Fenzoni: Soffitto con *Scene della vita di San Carlo.*
(Fot. Croci).

si ravviva per i lustri delle parti chiare sui fondi scuri. Sui corpi tondi, le teste si gonfiano in iscorci che fan talora pensare a Liberale da Verona[1], ad esempio nella *Fortezza*, dove l'effetto liberalesco è accresciuto dal ghirigoro calligrafico dei panneggi. Così, nella composizione di *San Carlo che comunica gli appestati* sopra una parete della cappella stessa (fig. 563), un curioso esempio di scorcio « alla Liberale », è dato dalla testa di un giovane seduto presso il morto, illuminata di sotto in su e come insufflata di luce nella sua vacua pienezza, mentre lo scorcio potente del morto dimostra una conoscenza diretta o indiretta del Cristo di Andrea Mantegna, giunta traverso stampe, o, più difficilmente, traverso qualche pittura di Lelio Orsi da Novellara.

È questa una delle opere più tipiche del maestro faentino, che, pur cercandovi espressione drammatica con la violenza dei gesti e delle luci, raggiunge soprattutto un effetto decorativo, non fiorito e leggiero come a Roma e a Todi, ma aspro, rude, non schivo da deformazioni e da accenti grossolani. Vi s'imprime una personalità gagliarda, fantastica, pronta agli ardimenti.

Sopra un doppio lastrone di pietra, che fa ancora pensare a Lelio Orsi, si torce a spira il corpo dell'infermo che riceve l'Ostia dalla curva immagine di San Carlo; in primo piano son gruppi di morti, di parenti dei malati, di monatti; a destra e a sinistra, con sbalzo violento dall'oscurità di tendoni cupi, emergon gruppi di assistenti alla scena, alcuni dei quali, come San Pietro e il prelato a lui accanto, sono interpretazioni libere di tipi raffaelleschi, mentre in altri, ad esempio la testa di giovinetto, sul lato opposto, illuminata di sbieco dall'alto con effetto pittorico alla veneta, e quella di vecchia sfiorata da luce sulla fronte e il turbante, sembra vedere un innesto di modi veneto-ferraresi. Ma soprattutto il ritmo del Genga guida le forme tonde e ingrossate in quell'aggomitolarsi di figura a figura, di piega su piega, in quel labirinto di curve disegnato da Ferraù Fenzoni con ef-

---

[1] Affinità casuali, non certo dovute a derivazione.

fetto di movimento lineare e luministico ben più ardito e libero di quello ancor timido, ancora quattrocentistico, del Maestro.

Anche nella composizione di *San Carlo penitente* (fig. 564), il zig zag di una muraglia che s'apre sopra un fondo inverosimile di edifici chiari, e l'incandescenza delle immagini sul fondo scuro, introducono le note di contrasto cromatico caratteristiche alla

Fig. 563 — Faenza, Duomo. Ferraù Fenzoni: *S. Carlo comunica gli appestati.* (Fot. Croci).

pittura del Fenzoni nel periodo romagnolo. Tornan le linee compositive a girar in tondo per comporre il gruppo d'avanguardia, e l'altro attorno al Santo, di cui i due putti tra le braccia materne e il chierico con la torcia, allacciano, per archi di teste e di braccia, la linea interrotta. Nei due putti, come nella pesante figura della madre inginocchiata, si riconosce l'alterazione dei tipi di Raffaello; qualche impronta michelangiolistica nelle forme chiazzate di sole dell'uomo seduto in angolo a sinistra; accademica è la figura dietro questo, in atto di accennare, mentre nel gruppo denso di personaggi a destra, d'imponente dignità

e sodo effetto plastico, s'infiltrano elementi d'arte bolognese della cerchia Cesi-Passerotti, anche più netti nel profilo di gentiluomo a sinistra, contro la colonna, che sembra uscire da una tela di quest'ultimo e che, probabilmente, è l'autoritratto del pittore.

La solidità lapidea del gruppo d'avanguardia s'attenua in quello dietro il Santo, caratteristico dello stile di Ferraù Fenzoni per l'ondulazione ritmica delle teste seguenti il moto del cerchio. Torna ad apparire la vivezza cromatica dell'arte ferrarese nel giovinetto in pompa, e lo pseudo venezianismo di Bologna nel ragazzo indolente, che in ombra, poggiato alla colonna, si gode la scena.

Tutto gira in cerchio: i manopoli di pieghe della cotta del chierico con il turibolo, il corpo del bimbo che sta scivolando dal grembo materno, volto e spalle del prete dietro la croce; s'aggloban le teste, talora falcate di luce nell'ombra con gusto secentesco; s'inarcan le labbra; e nel chierico portatore di torcia riappare il curioso scorcio luministico di sotto in su che a certe teste del Fenzoni dà gonfiezza di rana. Si volge di tre quarti da tergo la figura del mendico perchè le fasce attorno al capo splendano al sole che investe l'omero e il ginocchio; scende a piombo la luce sul gruppo di personaggi oranti, a impietrarne la massa; ombre e riverberi di superfici polite e vitree esprimono il languor delle teste boccheggianti nel canto, specialmente di quella caratteristica del pretone grasso e di un vibrante profilo che fiorisce come giglio tra le due grosse palle della testa del prete e dell'altra di popolana con bimbo.

L'arte del singolare maestro romagnolo in questo suo periodo faentino è ben rappresentata dalla pala raffigurante la *Piscina miracolosa* nella Pinacoteca Civica di Faenza (fig. 565). Tutta la sua baldanza vi si spiega, insieme con la sorpresa di un effetto decorativo abbagliante, intenso quasi da ferir lo sguardo. Par che l'energia del pittore, certo qui fondata anche sulla visione di Michelangiolo, si slanci senza freni nel mondo acrobatico, fra un girar a trottola di gruppi e figure e un arrovellio di drappi.

Ma un criterio di simmetria, punto arido perchè coordinato all'effetto dinamico, incanala tutto quel giostrar di corpi attorno al Cristo e quello schioccar di drappi, trattenendolo fra argini saldamente architettonici, in corrispondenza con la bramantesca fabbrica del fondo. Scende il Cristo dalla scalinata verso la piscina, e sopra lui, sopra il coro degli Apostoli, si apre il nic-

Fig. 564 — Faenza, Duomo. Ferraù Fenzoni: *S. Carlo penitente trasporta la Croce.* (Fot. Croci).

chione dell'abside, appiattito come tutta la scena, che, pur non rinunciando a precisare la profondità dell'arcata, risulta nell'insieme a un effetto d'intarsio cromatico. È curioso osservare come l'abilità del Romagnolo sappia trattenere entro i limiti voluti la spazialità dei gesti di lontana origine michelangiolesca, e come nei loro subitanei scatti mani, braccia, torsi dislocati dal movimento, mirino a coincidere col piano indicato dalla destra tesa del Cristo. Il gesto, placido in apparenza, della divina immagine, fa attorno un vuoto d'ombra circoscritto dall'attorta ghirlanda umana. La figura d'Apostolo dietro, con mani aperte

ad ala, e l'orizzontale sbarra di teste assiepate davanti alla nicchia del fondo, mostrano come la composizione del Romagnolo si tenga stretta, nel suo apparente parossismo di moto, al fondamento architettonico.

L'insieme vertiginoso consente a fatica di indugiarsi sopra certi particolari più notevoli: ad esempio il gruppo a trottola dell'uomo e del ragazzo storpio, la testina sveglia di giovinetta a sinistra, dietro lo storpio, illuminata di gioia e di sorpresa, il taglio di luce e d'ombra che modella la tonda testa del putto presso la donna in ginocchio di lontana derivazione baroccesca, l'elastica forma del cane presso lo storpio, incisa a solchi mordenti dall'ombra, la natura morta rudemente sentita del fiasco, della tazzina e della sacca di pane, la colomba che dall'alto dell'architrave guarda pavoneggiandosi alla scena, e che par formata di tessere luminose, con tecnica moderna.

Il segno, più che nelle altre opere del Fenzoni, è in questa energico, incisivo, rapido ad esprimere la fibra elastica dei corpi e il guizzar dei contorni, strumento mirabile, come il colore maiolicato e lustro, ad animare l'intrico della composizione arrovellata e barocca.

Le Romagne, che dopo aver veduto espandersi il genio appassionato di Melozzo sembravan morte alla vita artistica, strascicando la maniera logora e stanca d'Innocenzo da Imola, del Bagnacavallo, dei Longhi ravennati, ritrovano, alla fine del Cinquecento, solo con Ferraù Fenzoni, impeti di fantasia accesa, talvolta quasi selvaggia. Nel quadro del Museo di Faenza, lucido e brillante come le maioliche di quella terra, l'arte di Ferraù sembra raccogliere, con spirito rinnovato, l'eredità lontana di Ferrara quattrocentesca nella violenza delle sue linee tortili, delle sue curve intricate. E divien quasi inspiegabile, davanti a questo spontaneo coincidere dell'effetto decorativo con l'effetto dinamico, il passaggio tra la maniera romagnola del maestro, aspra e irruente, e quella romana, fiorita e leggiera, nei baroc-

Fig. 565 — Faenza, Pinacoteca. Ferraù Fenzoni: *La piscina miracolosa.* (Fot. Croci).

ceschi accordi di tinte chiare su fondi chiari, nello stile d'arazzo, a delicati trafori.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Faenza, Cattedrale, Cappella di S. Carlo Borromeo: Affreschi e soffitto con *Scene della Vita del Santo.*

— Pinacoteca: *Piscina miracolosa.*

— — *Andata al Calvario.*

— — *Deposizione dalla Croce.*

— — *Morte di Maria.*

— Sant'Ippolito: *Martirio di Santa Lucia.*

— Santo Stefano: *San Sebastiano.*

Perugia, Cattedrale: *Martirio di San Lorenzo.*

Roma, S. Maria Maggiore, navata: *Sogno di Giuseppe, Fuga e ritorno dall'Egitto.*

— Scala Santa: *Adorazione del serpente di bronzo.*

— Laterano, Antica Sagrestia: *La Pesca miracolosa.*

— Vaticano, Biblioteca (Fabbrica di Sisto V): *Costantino fa bruciare i libri degli Ariani.*

— — — *Biblioteca Athenienis.*

Todi, Cattedrale: *Il Giudizio Finale.*

CESARE GRAZI.

La degenerazione della maniera baroccesca si rispecchia nelle pitture di Cesare Grazi[1], se veramente gli appartiene la *Presentazione di Gesù al tempio* nella chiesa dei Servi a Rimini, datata 1583 (fig. 566). Le figure angolose e cartacee e il fare calligrafico presentano qualche affinità con la maniera di Filippo Bellini, ma il Riminese dalle mascherette ilari è inferiore al maestro marchigiano. L'imitazione del Baroccio si stampa specialmente nella figura di donzella con le colombe e nel meccanico cangiantismo dei colori; ma l'inesperto seguace, che non riesce a indicar il volger di tre quarti dei volti, è subito riconoscibile nel ripetersi di facce ammaccate e camuse, nel buffo stirarsi di labbra al riso, nell'irrequietezza degli occhi strabici. Par componga la cerimonia sacra per una recitazione di Carnevale, di cui sia protagonista il puttino dal riso burlesco. Alla contraffazione involontariamente comica di volti e di corpi sorretti dalle vesti cartacee partecipano anche gli angioletti in alto, che sono nel quadro la nota pittorica più viva.

---

[1] Scolaro del Baroccio, egli eseguì, l'anno 1589, per la chiesa del Suffragio di Rimini, una copia della *Deposizione* di Senigallia.

Fig. 566 — Rimini, Chiesa dei Servi.
Cesare Grazi (attribuita a): *Presentazione di Gesù al Tempio.*
(Per cortesia del Sen. Corrado Ricci).

GIO. LAURENTI o LAURENTINI, DETTO ARRIGONI[1].

Altro notevole rappresentante del baroccismo in Romagna è Giovanni Laurenti, detto Arrigoni, autore di una serie di tele per la decorazione del soffitto nella chiesa di San Giuseppe a Rimini. Entro ovati racchiusi da semplici cornici architettoniche di profondo risalto chiaroscurale, profeti e sibille s'adagiano, si stendono proni, s'aggiran sul fianco reggendo libri e tabelle o scrivendo motti profetici su lastre di marmo. Genietti s'affaccian dai fondi scuri con piglio imprevisto e capriccioso.

Si scorge, in alcuni di questi ovati, la fatica del compositore nell'adattar alla cornice oblunga le persone, stiracchiandole, comprimendole, deformandole; ma il taglio delle forme a larghe spezzate sfaldature, l'effetto luministico ora intenso e squillante, come tra le superbe pieghe fossili di un panneggio di *Profeta* (fig. 567) teso, ora finissimo come nelle tenui intelaiature di luce da cui esce una *Sibilla* (fig. 568); la grazia scherzosa dei putti impastati di malizia correggesca, son manifestazioni di una personalità vivace e dotata, che oltre l'arte del Baroccio ha conosciuta indubbiamente quella del Correggio e dei decoratori correggeschi del duomo e di San Giovanni di Parma. Ben chiara è l'ispirazione dal Correggio e dal Parmigianino nella composizione dei gruppi, specialmente di quello già citato di Sibilla col putto pervaso di gravità comica nel suo ufficio di segnalibro vivente, e dell'altro di *David* (fig. 569) con due genietti, l'uno dei quali si avvolge a correggesca spira mentre il com-

---

[1] Giovanni Laurenti o Laurentini, detto Arrigoni, nato a Sant'Agata nel 1550, m. a Rimini nel 1633, lasciò molte opere a Rimini. Contrasse, nel 1581, con la Società di San Giuseppe in Rimini, l'impegno di dipinger la fronte della chiesa dedicata alla Madonna del Popolo, ora San Giuseppe (GEROLA, in *Felix Ravenna*, fasc. XIX, 1915); ma le pitture furono eseguite posteriormente al portale ch'esse circondano. Compì, nel 1600 circa, morto G. F. Modigliani, gli affreschi dell'Oratorio del Rosario in Rimini; e tra il 1600 e il 1601, per la chiesa della Confraternita di San Giuseppe, s'adoprò alla sistemazione architettonica dell'interno, all'ornamentazione in stucco, al soffitto in tela con gli sfondi in legno, e finalmente alla dipintura dell'affresco della facciata (cfr. P. FR. CENT. MARIA RIGHINI, ms. presso il cav. Carlo Piancastelli a Fusignano).

Fig. 567 — Rimini, San Giuseppe. Giov. Laurenti: *Profeta.*
(Fot. Ceccato).

Fig. 568 — Rimini, San Giuseppe. Giov. Laurenti: *Sibilla.*
(Fot. Ceccato).

pagno sbarra con irresistibile grazia umoristica i tondi occhi di gufo abbagliato da luce. La forma del profeta s'allunga, si tende all'inverosimile, si perde nel gran cartoccio decorativo dei drappi sfaldati e lucenti, mentre presso la Sibilla che annuncia l'immacolata concezione, l'effetto di luce si placa e il putto pensoso segue il declivio del libro, come disfatto dalla carezza dell'ombra (fig. 570).

Le doti singolari di questo maestro riappaiono in altri scomparti del soffitto: lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 571), composto sopra uno schema compassato di verticali, non senza durezze e materialità, che dispaiono al centro, nella squisita immagine assorta di Maria; e soprattutto la fantastica *Fuga in Egitto* (fig. 572), dove la bella novità dell'effetto decorativo scaturisce da un contrasto smagliante e bizzarro d'ombre notturne e di sprazzi lunari e la *vis comica* del Maestro spunta involontaria negli atteggiamenti a scatto delle figure tra l'ombra del somarello stanco e le stille luminose degli alberi; la *Notte* (fig. 573), dove il ricordo del Correggio si traduce in un effetto aspro e violento di strappi d'ombra e luce, di riverberi dal basso nelle tenebre su mani e volti, più prossimo ai lumi di fiaccola del fiammingo Hontorst che a quelli delle *Notti* correggesche.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Ravenna: S. Maria in Porto (coro): *Annunciazione.*
Rimini, Sant'Agostino (altar maggiore): *Decapitazione del Battista.*
— San Bernardino (primo altare a destra): *San Bernardo.*
— Ss. Gio. e Paolo: *Martirio dei Santi.*
— S. Giuseppe: Soffitto.
— S. Maria in Corte: *San Giacinto.*
— S. Maria delle Grazie: *Natività di Gesù.*
— Archivio Capitolare: Tre pitture sulle pareti (*Natività di Maria, Sposalizio, Fuga in Egitto*); sei quadri con *Profeti e Sibille.*

Fig. 569 — Rimini, San Giuseppe. Giov. Laurenti: *Profeta*.
(Fot. Ceccato).

Fig. 570 — Rimini, San Giuseppe. Giov. Laurenti: *Sibilla*.
(Fot. Ceccato).

Fig. 571 — Rimini, San Giuseppe (soffitto).
Giovanni Laurenti: *Sposalizio della Vergine.*
(Fot. Ceccato).

Fig. 572 — Rimini, S. Giuseppe (soffitto). Giovanni Laurenti: *Fuga in Egitto.*
(Fot. Ceccato).

Fig. 573 — Rimini, S. Giuseppe (soffitto).
Giovanni Laurenti: *L'Adorazione del Bambino.*
(Fot. Ceccato).

CLAUDIO RIDOLFI.

Claudio Ridolfi[1], veronese che fece lungo soggiorno nelle Marche, non molto assimilò dell'arte baroccesca, rimanendo, nonostante lo studio dell'opera di Federico Fiori, sostanzialmente fedele alle sue origini pittoriche. Il gusto barocco del Marchigiano può scorgersi nel gran cartoccio del manto di San Paolo nella chiesa urbinate di questo Santo, impostato sopra un'angusta base, in un fondo di cielo su cui si disegna un arco d'angioli al modo raffaellesco (fig. 574). Più che l'arte del Baroccio è presente al pittore la grandiosità formale di Michelangiolo, ma sentita alla veneta, da maestro che si è educato sugli esempi del Veronese e del Tintoretto, come può vedersi nella corposità cromatica del manto che copre la torreggiante figura, e anche nel modo corsivo d'illuminar le vesti degli angioli, di sagoma veronesiana. È un'opera pesante, opprimente, imbevuta di principî accademici, pervasa dalla difficoltà di tener in equilibrio l'enorme figura nel suo arco d'origine baroccesca, tradotto goffamente, come il cartoccio del manto che dilata sul cielo la forma, da opere del maestro marchigiano prossime alla *Santa Michelina* del Vaticano, nonostante la differenza tra la figurona di S. Paolo e la delicatezza artificiosa delle immagini di Federigo Fiori.

---

[1] Claudio, figlio di Fabrizio Ridolfi, nacque a Verona nel 1570, e fu, al dire di CARLO RIDOLFI, « allievo di Paolo Veronese, onde apprese i tratti della di lui maniera; andò a Roma ove lasciò alcuni parti della sua mano, indi passò in Urbino, e si trattenne qualche tempo in casa di Federico Baroccio valoroso pittore ». Dal 1603 al 1605 lavorò in Urbino per Francesco Maria II (cfr. GIORGIO GRONAU, *Ancora di Claudio Ridolfi Pittore Veronese*, nella *Rassegna* sudd., XIV, 1911, p. 113). Morì a Corinaldo nel 1644. (Vedi E. CALZINI, *Claudio Ridolfi Pittore Veronese*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana*, XIV, 1911, Ascoli Piceno, p. 1 e segg.; SCATASSA, in *Id.*, 1905, p. 99; ANSELMI, *Di Claudio Ridolfi e di alcuni suoi quadri in Arcevia*, in *Il Raffaello*, a. XIII, fasc. 3). All'articolo suddetto del Calzini segue l'Elenco dei quadri di Claudio Ridolfi menzionati negli scritti di Carlo Ridolfi, Baldinucci, Lanzi, Lazzari (Memorie di FEDERICO BAROCCIO, *Delle chiese d'Urbino, ecc.*, Ivi, 1801), PUNGILEONI, AMICO RICCI (*Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca d'Ancona*), ANTONIO AVENA (*L'istituzione del Museo Civico di Verona*, Ivi, 1907), CALZINI, nella cit. *Rassegna*, a. XII, p. 103, parla di Opere di Claudio Ridolfi a Pergola.

Più notevoli son altre opere del Ridolfi nelle Marche, sorrette dalla tradizione pittorica veneta. Nella pala d'altare della catte-

Fig. 574 — Urbino, Chiesa di S. Paolo.
Claudio Ridolfi: Pala d'altare.
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

drale di Fabriano (fig. 575), egli appresta alla Vergine e ai due Santi un suntuoso fondo scenografico alla maniera di Paolo, e da Paolo deriva l'atteggiamento trasverso dell'angiolo presso

il trono di Maria. Qui il Ridolfi si mostra buon assimilatore, fondendo in un insieme armonioso elementi veronesiani e baroccheschi, velando il fondo scenografico e alcune figure, mentre il nodo del gran tendone su in alto, il tondo puttino sulle ginocchia riquadrate della Vergine, la testa e il braccio del Santo martire in ginocchio, escon dall'ombra alla luce in pieno risalto plastico. L'immagine affusata del Santo vescovo vive ancora nel mondo veneto, ma dalle pale del Baroccio escono il Santo martire e il puttino che tiene la mitra fra ombra e luce. Tra le sfaccettature del gruppo a varie inclinazioni, scorron le vene tremule dei riflessi ereditati dal Veronese, nel quadro composto da architettura e figure come grande cartella decorativa.

L'eredità della brillante decorazione di Paolo può ancora scorgersi nel complesso scenografico della *Presentazione di Maria al tempio*, nella chiesa di Santo Spirito in Urbino (fig. 576), dove la verginella che sale come strisciando sui gradi, intenta al volto del gran sacerdote, par serbi un vago ricordo della radiosa *Esther davanti Assuero* dipinta da Paolo nella chiesa di San Sebastiano a Venezia. Il taglio stesso della scala, la sfaccettatura del gruppo attorno al Sacerdote, il gran fascio di pilastri e colonne, e più il fondo di paese e di cielo, fumigante di luci fantasmagoriche, ci mostrano il Veneto ancora nel dominio della gloriosa tradizione pittorica della sua terra. E tuttavia nulla ha più in comune col Veronese la pasta dei volti, di una sensuale tenerezza prossima al Seicento, nè, certo, rimane alcuna traccia della diafanità dell'Esther veronesiana nella morbida colomba che ascende le scale del tempio. Di baroccismo diretto poco può scorgersi: appena qualche tentativo d'iridescenza, qualche sfumatura nel volto della soave figurina, in questa composizione dove il Ridolfi si attiene alle forme di Paolo come il Ligozzi in Toscana, pur deviando la sua visione pittorica verso le tenerezze del tardo correggismo.

Fig. 575 — Fabriano, Cattedrale. Claudio Ridolfi: Pala d'altare.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte, Ancona).

Gli effetti pittorici e decorativi che animano questo quadro, s'accentuano con impeto barocco nella pala del duomo d'Ur-

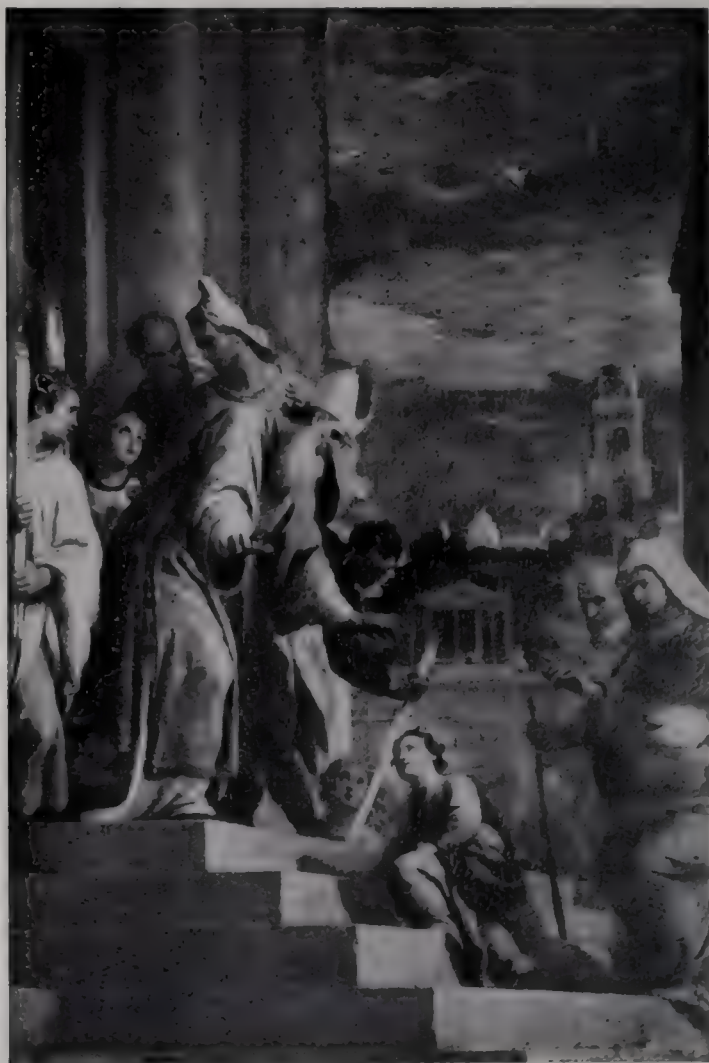



Fig. 576 — Urbino, Chiesa di S. Spirito.
Claudio Ridolfi: *Presentazione di Maria al tempio.*
(Fot. R. Sovrintendenza BB. AA. di Ancona).

bino raffigurante l'*Apparizione della Madonna di Loreto a San Pietro* (fig. 577). L'imitazione dal Baroccio è qui palese nella figura del Santo, e nel fondo di mare con la *Vocazione di San Pietro*,

Fig. 577 — Urbino, Duomo.
Claudio Ridolfi: *Apparizione della Madonna di Loreto a San Pietro.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte, Ancona).

ma evidentemente il maestro veronese, che di Paolo rievoca motivi nei grandi angioli, e soprattutto nei cherubinetti sbucanti dalle nuvole sotto i piedi di Maria, si è ispirato, per la figurazione della *Madonna di Loreto*, ad esemplari lotteschi. Qualcosa del romanticismo di Lorenzo Lotto può scorgersi nelle ombre del cielo nuvoloso, come nella composizione spezzata e sfarfallante del gruppo di Madonna e figlio, con gli angioli dalle acute ali tese. Anche le nuvole, disperse in sciarpe d'argento e di rosa, propagano nel cielo vespertino il moto vibrante delle figure.

Raccolti in questo quadro in un insieme armonioso ricordi veneti e impressioni baroccesche, il Ridolfi sembra ancora attingere dall'esempio di Lorenzo Lotto nelle Marche il senso d'intimità che pervade un altro quadro della chiesa di Santo Spirito ad Urbino, raffigurante *San Carlo in adorazione del Crocefisso* (fig. 578). Il pittore incline ai facili effetti di movimento chiaroscurale e di frastaglio decorativo, qui si raccoglie a descriver la quiete di un interno, il candore di una tovaglia d'altare e di un camice morbido sull'ombra dei muri, in un angolo silenzioso di cappella, la malinconia dell'ombra sulle figure più lontane, la corrosione, al calor delle torce, nell'atmosfera fumosa, del grande Crocefisso pendulo sopra l'altare. Il taglio diagonale della scena e certi spunti realistici fanno anche pensare al Palma giovane dei Crociferi. Nel fondo s'apre una porta, e inquadra l'ombra di un armigero, con rapidità di macchia.

Basterebbe quest'opera a distinguere nella cerchia dei piccoli maestri, che l'esempio del Baroccio attrasse in Urbino, il pittore che forse dalle Marche fece qualche ritorno in patria, o vi mandò suoi quadri, come può pensarsi davanti alla *Flagellazione di Cristo* nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona (fig. 579), dove si riflette il manierismo imbaroccato di Federigo Fiori nel periodo della *Fuga di Enea* alla Borghese. Anche le due figure in primo piano, d'uomo da tergo e di bimbo poggiato a un grado, specialmente questa, rotonda e mossa, veduta in bello scorcio pittorico, lascian scorgere l'impronta baroccesca, mentre il torso del Cristo,

Fig. 578 — Urbino, Chiesa di S. Spirito.
Claudio Ridolfi: *S. Carlo in adorazione del Crocefisso.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte di Ancona).

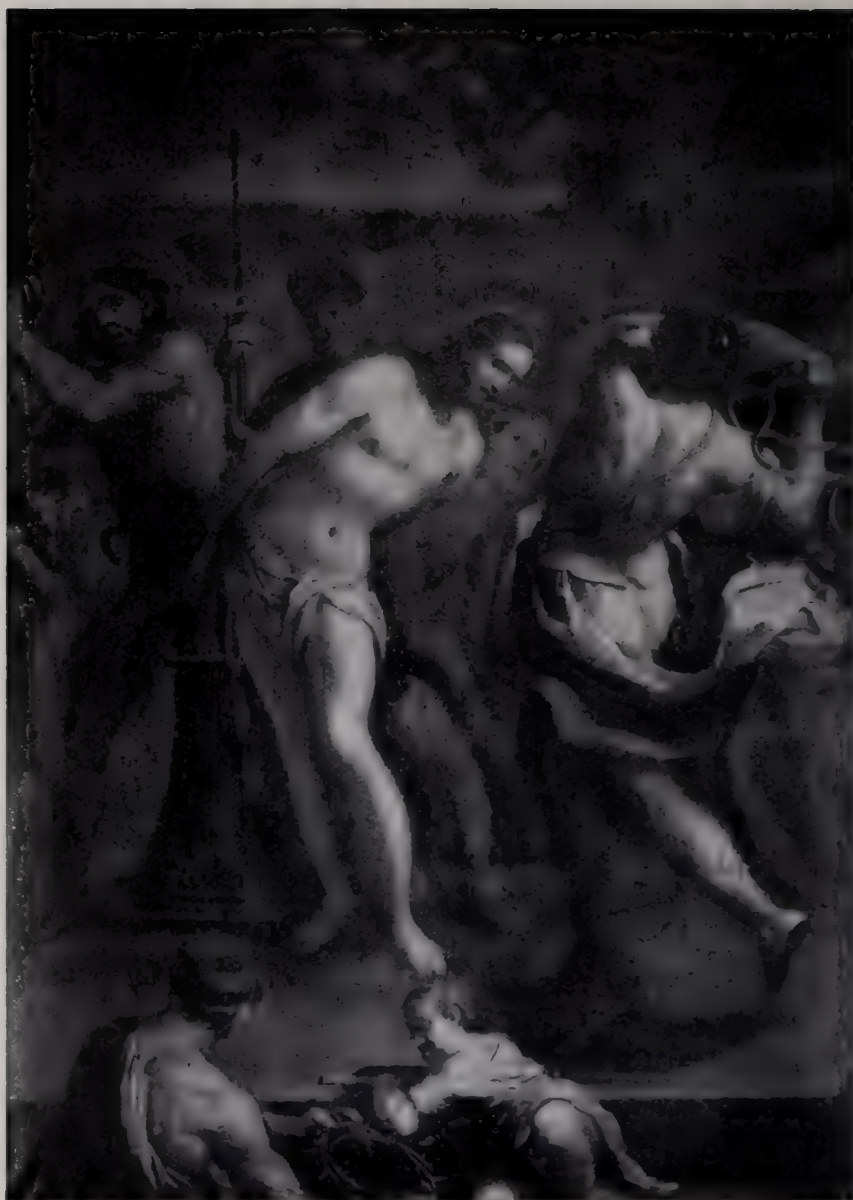



Fig. 579 — Verona, Chiesa di S. Anastasia. Claudio Ridolfi: *La Flagellazione*.
(Fot. Fiorentini).

inclinato verso la luce che lo rende marmoreo, e la sintetica illuminazione del volto e di un braccio del putto, mostrano un primo aderire alla semplificata visione luministica del Seicento.[1]

[1] Oltre questi barocceschi, vi sono da annoverare Antonio Cimatori, detto il Visacci, n. verso il 1550 a Urbino, morto nel 1623 a Rimini (cfr. ERCOLE SCATASSA, *Artisti che lavorarono a Urbino nei secoli XVI e XVII*, in *Rassegna bibl. dell'Arte Italiana*, 1904, p. 201; CALZINI, *Ant. Cimatori, detto il Visacci*, in *Rassegna* sudd., 1909, p. 110 e seg.). A Rimini visse a lungo, e lasciò opere nel Suffragio, in Sant'Agostino, in San Giovanni Battista, in S. Maria delle Grazie (le lunette in questa chiesa presso Rimini furono modernamente rifatte). Gli fu talora compagno Ventura Mazzi (cfr. CALZINI, in *Rassegna* sudd., 1909, p. 121), baroccesco di nulla importanza, come può vedersi a Cantiano. Un altro pittore, che appena richiama quale prototipo il Baroccio, e più sembra guardare al Cav. d'Arpino, è il Malpiedi, che a San Ginesio, nella Collegiata e in Sant'Agostino, lascia saggi di ben scarsa importanza.

FRANCESCO VANNI.

1563 — Nasce in Siena. Il BALDINUCCI e l'UGURGIERI indicano la data del 1565, e invece quella del 1563 il BAGLIONE e il MANCINI autori più precisi e l'uno indipendente dall'altro. Studiò sotto la disciplina del patrigno Arcangelo Salimbeni.

1575-1577 — È a Bologna dove studia col Passarotti.

1577-1579 — A Roma con Giovanni de' Vecchi o dal Borgo.

1580, 30 agosto — È ricordato incidentalmente in un atto come « Francesco di Genio » (= Eugenio, cfr. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1856, III, 225-26).

1580, 14 ottobre — Sposa in Siena, nella chiesa di S. Mustiola, Rosa Aurora di M° Benedetto Amaroni intagliatore (Questo documento, indicato per primo dal ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti Senesi*, ecc., Ms. nella Bibl. Com. di Siena, L. II, 8, viene pubblicato da CESARE BRANDI, in *Art in America*, dicembre 1930).

1583 — Va, secondo il ms. del ROMAGNOLI su cit., in Lombardia: e gli nasce in questo stesso anno il figlio Michelangiolo.

1585 — Sposa in Siena la seconda moglie, Caterina di Giovanni Rossetti (ms. del ROMAGNOLI).

1586, 15 gennaio (stile senese 1585) — Antonio Fondi, per conto suo e di Adriano suo nipote, in obbedienza alla volontà testamentaria del proprio padre, Messer Galgano, alloga a Francesco di Eugenio Vanni il *Battesimo di Costantino* da farsi all'altare di S. Silvestro in S. Agostino. Tale opera non fu finita che nel 1587 (ms. del ROMAGNOLI e MILANESI, op. cit., III, 260).

1586 — Disegna stampe incise poi da Andrea Andreani (ms. cit.).

1587 — Per il cappellone sotterraneo della Compagnia di San Giovanni Battista, colorisce il *Battesimo di Cristo*. (Il doc. di allogazione è pubblicato da C. BRANDI, in *Art in America*, dic. 1930).

1587, 4 ottobre — Gli nasce il figlio Raffaello (ms. citato).

1588 — Compie la pala della *Concezione* per il Duomo di Montalcino, firmata: FRANCISCUS VANNI PICTOR SENENSIS FECIT A.D.MDLXXXVIII.

1588, 21 dicembre — Allogazione di una *Decollazione del Battista* per Arcidioso da parte di Silvio Tartagli. Doveva esser finita per il luglio prossimo (ms. del ROMAGNOLI e MILANESI, op. cit., III, 263).

1589, 21 novembre — Ingresso dell'arcivescovo Ascanio Piccolomini; secondo il ROMAGNOLI, ms. cit., F. V. prese parte agli apparati festivi. Circa questo tempo dev'esser stata eseguita anche l'*Annunciazione* ai Servi.

1589, 26 dic. — Si delibera di far dipingere una tavola per l'altare della Compagnia del B.º Ambrogio Sansedoni (BORGHESI e BANCHI, *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Senese*, Siena, 1898).

1590, 16 maggio — Pagamento per un'*Annunciata* a fresco e per una tavola eseguite alla Certosa di Belriguardo, poi fusa con quella di Pontignano (MILANESI, op. cit., III, 164-65).

1591, 28 marzo — Finisce la pala citata del *B.º Ambrogio Sansedoni in gloria* per la Compagnia omonima, ora a Fontegiusta; e ne riceve in tutto 532 lire: gli vengono date anche 164 lire e 4 soldi per la pittura di un cataletto donato alla Compagnia nel 1584 da Mess. Jacopo Tondi (BORGHESI e BANCHI, op. cit., pag. 605-6).

1591 — Compie quattro tavolette per il cataletto della Compagnia di Santa Caterina (ms. del ROMAGNOLI). Le tavolette citate sono adesso appese ai pilastri dell'Oratorio del Crocefisso annesso alla casa della Santa.

1592 — Secondo il ROMAGNOLI (nel cit. ms.), avrebbe eseguite in quest'anno varie lunette nella gran sala all' ultimo piano del Palazzo Pubblico; ma è un'attribuzione incerta, non corroborata da documenti e da firme. Allo stesso anno dovrebbero risalire una pala in S. Francesco di Pisa e un *San Francesco sostenuto da angeli*, ora perduto, per la cappella Capizucchi in S. Maria Maggiore a Roma.

1593, 13 giugno — Con Bernardo Rantvic stima pitture di Cri-

stofano Rustici nel Convento di S. Abundio (BORGHESI e BANCHI, op. cit., p. [illegible]).

1503, 15 giugno — Gli viene allogata per il Duomo la tavola con *S. Ansano che battezza i Senesi*, per il prezzo di 80 scudi da L. 7 e ½. Deve finirla entro diciotto mesi (MILANESI, op. cit., p. 266).

1503 — Tavola con vari *Santi* al Carmine. La firma oggi non si vede più, ma ci si fida dell'asserzione del DELLA VALLE (op. cit.).

1503, 25 novembre — I Padri di San Domenico gli allogano la *Storia di Santa Caterina che libera un'ossessa*, da dipingersi a olio su tela, « da incollarsi sul muro secondo che si costuma a Roma » per la cappella di quella Santa nella loro chiesa e i *Beati Raimondo da Capua* e *Tommaso Nacci* da colorirsi ad olio su muro sopra i pilastri di detta cappella. Doveva finir quest'opera in due anni e cominciare dal 1° marzo prossimo; gli sarebbe stata pagata 130 scudi da 7 lire (MILANESI, op. cit., p. [illegible]).

1504, 20 febbraio — Finisce per Provenzano una *Pietà* cominciata dal Casolani (ms. del ROMAGNOLI, c. 532 s.).

1505, 16 maggio — Secondo il ms. del ROMAGNOLI, c. 534, aveva dipinto il sopracielo del baldacchino della Compagnia di San Bernardino, donato poi a Provenzano.

1505 — Avrebbe dipinto (ms. cit.) la lunetta col *Martirio di S. Ansano* in Palazzo Pubblico.

1505, 28 novembre — Il pittore chiede a Lorenzo Usimbardi di fargli stampare un suo disegno della città di Siena (BORGHESI e BANCHI, op. cit., 613).

1506 — In quest'anno finisce il *S. Ansano* per il Duomo e le pitture nella cappella di S. Caterina in S. Domenico: « Franc. Van. pins. 1506 » (ms. del ROMAGNOLI, c. 550 ss.).

1507 — Gli nasce il figlio Gabriello (ms. del ROMAGNOLI). Il stesso ms. gli attribuisce anche tre lunette portanti questa data nel salone di Palazzo Pubblico.

1508 — *Madonna* in S. Lorenzo a Bibbiano: « Franc. Vannis sen. f. a. d. 1508 ». Cfr. BROGI, *Inventario degli oggetti d'arte nel senese*, Siena 1897, p. [illegible].

1598 — Tela con la *Concezione* nel Duomo di Massa (ms. ROMAGNOLI). Allo stesso autore dovrebbero risalire due lunette con questa data nel salone di Palazzo Pubblico (id.).

1599, 13 febbraio — È compare al battesimo di Fabio Chigi, il futuro Alessandro VII (ms. del ROMAGNOLI).

1599 — Secondo il cit. ms., sarebbe di quest'anno il S. Giacinto nella chiesa di S. Domenico.

1600, 24 gennaio (Stile senese? In tal caso sarebbe l'anno 1601 stile comune) — Il DELLA VALLE (*Lettere Senesi*, Roma, 1786, n. II) riporta un documento da cui appare come l'artista attendesse al quadro, nel Refugio, con lo *Sposalizio di S. Caterina*: « Mess. Francesco Vanni pittor Sanese deve dare sino a questo dì lire 175 contanti al detto buon conto d'una Tavola in pittura che fa nella chiesa della Congregazione della Vergine del Soccorso, dentro alla tavola ci va lo sposalizio di S. Caterina da Siena.... Tanto li diedi, io Aurelio Chigi come Camarlengo, ecc. ».

1600 — Affresco nella sala capitolare di S. Ponziano a Lucca (cfr. P. J. TAURISANO, *I Domenicani in Lucca*, Lucca 1914).

1600 — Pittura nell'Oratorio della Cucina nella casa di S. Caterina: la nicchia.

1600 — *L'affogato resuscitato da S. Giacinto* in Santo Spirito.

1600 — Pagamenti per cose dipinte per il Palazzo Pubblico (ms. ROMAGNOLI).

1601 — Intaglia alcune acqueforti, e, secondo il Ms. del ROMAGNOLI, in quest'anno avrebbe dipinto un ciborio per Bibbiano, ciò che non è tuttavia provato.

1601 — Una tal Cecilia di Fausto Scaramucci fa donazione ai figli di Francesco Vanni (ms. cit., c. 581).

1602 — Secondo il ms. del ROMAGNOLI, gli nasce il figlio Giovanni.

1602 — Pala con la *Concezione* in S. Margherita di Cortona.

1602 — Esisteva nella Pieve di Piombino una sua *Annunciazione* con questa data (ms. cit.).

1603 — *Caduta di Simon Mago* per S. Pietro in Vaticano (Id., 588, ss.). Le fonti dicono che dopo quest'opera, allora celebratissima, fu fatto cavaliere di Cristo dal Card. Sfondrato in S. Cecilia in Trastevere.

1603 — Due tavole: *Cristo al Calvario* e *Ritorno in Egitto*, in S. Quirico (id., 601).

1606 — *Martirio di S. Lucia* in S. Marco.

— Secondo il ms. cit., in quest'anno è a Pisa.

1607, 15 maggio e 25 dicembre — Finisce la *Natività* e il *S. Galgano* di Alessandro Casolani al Refugio. Il Della Valle, op. cit., II, 344 s., riporta il documento: « Per esser passato a miglior vita M. Alessandro Casolani pittore sanese, et per me Aurelio Chigi... avendoli dato a fare una tavola per la chiesa della Congregazione già molti anni prima, non avendo compìta l'opera si venne alla stima per uomini chiamati: fu stimato il fatto scudi 90 di L. 7; la medesima tavola, dove si rappresenta la Natività di N.S.G.C. si dette a finire al D. M. Francesco per stima come sopra da defalcarne le dette piastre 90. A dì 25 dicembre 1607. lire 1400 contanti a detto M. Francesco a conto delle Tavole c. s. Io Francesco Vanni ricevuto, ecc. ».

1608 — Finisce le tele del Casolani con *S. Lazzaro e* l'*Annunciazione* per S. Francesco (ms. Romagnoli), ora perdute: e la tavola con la *Morte di S. Antonio Abate* (id.).

1608 — *Bara*, nell'Opera del Duomo.

1608, 10 dic. — Resta una lettera di Ventura Salimbeni diretta a lui (Borghesi e Banchi, op. cit., 632).

1609, 10 gennaio (1608 stile senese) — La Compagnia di Sant'Antonio Abate, visto che F. Vanni non vuol dipingere la tavola per l'altare della Compagnia se prima non vi è fatto l'ornamento, delibera che tale ornamento venga eseguito, impegnandosi in tal modo il pittore a dar finita la pala per la festa del Santo titolare (Borghesi e Banchi, op. cit.).

1609, 2 febbraio (Così il Romagnoli. Il Della Valle dà invece

il 2 marzo) — Chiede di essere accettato nella nobiltà senese. Si designa, nella petizione, quale « pittore e cavaliere di Cristo », e acclude una genealogia risalente ai primi del Trecento: fa inoltre una nota dei beni, in cui dichiara che il suo asse ascende a 17.000 ducati: dice che il padre suo, Eugenio, faceva il rigattiere a Siena; e che suoi figli sono: Michelangiolo, sposato con una Piccolomini, Raffaello di 13 anni, Gabriello di 12, Giovanni di 7, Orsola di 14. Questo elenco è riportato nella cit. op. del DELLA VALLE e nel ms. del ROMAGNOLI.

1609 — Compra una casa (ms. del ROMAGNOLI).

1610 — Va a Pisa (id.).

1610 — Sua figlia Orsola sposa in S. Pietro in Banchi il nob. Silvio Forteguerri (id.).

1610 — Fa testamento in quest'anno (id.).

1610, 26 ottobre — Muore, ed è sepolto in San Giorgio (il docum. della morte è pubblicato dal BRANDI nel cit. articolo in *Art in America*, dic. 1930). Il monumento funebre gli fu posto dai figli Raffaello e Michelangiolo, nella cit. chiesa, l'anno 1656 (cfr. GRASSI, nella *Balzana*, II, 65).[1]

---

[1] Bibliografia su Francesco Vanni: BAGLIONE, *Le Vite*, Roma, 1642; UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649, II, 369 ss.; TITI, *Studio di pittura, Scultura e Architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1674, e *Descrizione delle Pitture, Scult. e Arch. esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763; MARCHIO', *Il forestiere informato delle cose di Lucca*, Lucca, 1721; TITI, *Guida di Pisa*, Pisa, 1751; PECCI, *Relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Siena, 1752; BALDINUCCI, *Notizie*, ecc. (ed. Manni), Firenze, 1771, X, 77 ss.; *Description des beautés de Gênes*, Genova, 1773; *Elogi degli uomini i più illustri nella Pitt., Scult., e Arch.*, Firenze, 1774, VIII, 119; RATTI, *Istituzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genova, 1780; FALUSCHI, *Breve relazione delle cose più notabili di Siena*, Siena, 1784 e 1815; DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786, VI, 336 ss.; ROSSINI, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma*, Roma, 1789; *L'Etruria Pittrice*, Firenze, 1795, II, 180; LANZI, *Storia ecc.*, Bassano, 1809, I, 360 ss.; DA MORRONA, *Pisa illustrata*, Pisa, 1812; GRASSI, *Descrizione storico artistica di Pisa*, Pisa, 1836-38; ROMAGNOLI, *Cenni storici artistici di Siena*, Siena 1836 e 1840, e *Biografia cronol. de' Bellartisti Senesi*, ms. alla Bibl. Comun. di Siena, L. II-VIII; G. MILANESI, *Docum. per servire alla st. d. a. senese*, Siena, 1856, III; *Siena e il suo territorio*, Siena, 1862; RIDOLFI, *Guida di Lucca*, Lucca, 1877; BROGI, *Inventario degli ogg. d'arte della provincia di Siena*, Siena, 1897; BORGHESI e BANCHI, *Nuovi doc. per la St. d. A. sen.*, Siena, 1898; C. RICCI, *Catalogo della mostra d'antica arte senese*, Siena, 1904; ALCOTT, *Guide to Siena*, Siena, 1904; TAURISANO, *I Domenicani in Lucca*, Lucca 1914; DAMI, *Siena e le sue opere d'arte* (ricca di bibliografia senese), Firenze, 1915; VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; GRASSI, *La chiesa di S. Giorgio*, in *La Balzana*, II, 1928, 65; C. BRANDI, F. V., in *Art in America*, 1930, dic.; M. PITTALUGA, *L'incisione ital. nel Cinquecento*, Milano, 1930.

* * *

Francesco Vanni presto dimenticò le impressioni del soggiorno di Bologna e di Roma, conquistato dall'arte del Baroccio [1]. Nel *Battesimo di Costantino* in Sant'Agostino di Siena (fig. 581), commessogli il 15 gennaio 1595, le masse contrapposte di figure a destra e a sinistra, e di mezze figure tagliate nella zona inferiore del quadro, ricordano ancora metodi compositivi di Bartolommeo Passarotti, traverso il quale par giunga qualche reminiscenza parmigianinesca al vescovo in primo piano, con lineamenti incisivi, metallici, e una nota di pungente realismo, insolita nel Vanni, al profilo del più lontano. La tendenza emiliana a portare le scene sacre nell'ambiente di famiglia può anche vedersi nelle figure di madri con bambini in fondo alla chiesa. Persino la mano accennante del vescovo, con la pelle tesa fra le secche dita, rammenta il Passarotti, del quale manca, totalmente, il senso costruttivo preciso e forte, a questa affollata composizione ove tutto appare in superficie, e neppure l'architettura del tempio riesce a suggerire una definizione di spazio. Nonostante i ricordi bolognesi, il quadro del Vanni mostra di essere uscito anzitutto, come trama generale, dal mondo manieristico del tempo degli Zuccari, a Roma, nel suo carattere di superficie pomposamente decorata. Vi si può riconoscere l'erudizione del giovane pittore, che nella gloria angelica, come nei vescovi congregati, ricorda Raffaello; nei motivi architettonici, la gravità romana; nella guardia impennacchiata e nel piccolo scudiero con la corona, Federigo Zuccari; nella mano sporgente dalle nubi un motivo di musaici romani. La policroma figura carnevalesca del lanzo par l'insegna del più arido manierismo romano. E il compunto imperatore, che tentenna nella vasca come in una barcollante catinella; la minuzia alquanto materiale prodigata ai particolari,

---

[1] La sola opera dove il Vanni si attenga esclusivamente alla tradizione senese è l'*Apparizione della Vergine in gloria ai Santi Bernardino e Caterina* nel soffitto dell'oratorio inferiore di San Bernardino (fig. 580), opera primitiva del pittore, che ritrae le forme del Beccafumi e di Arcangelo Salimbeni.

il colorito piatto, chiaro, un po' cartaceo, ove campeggiano certi rossi vivi, non ci presentano in aspetto gradevole la maniera gio-

Fig. 580 — Siena, San Bernardino. Vanni: Quadro centrale del soffitto. (Fot. Ceccato).

vanile di Francesco Vanni. Tuttavia qualche particolare del quadro lascia trasparir le doti del maestro senese, ad esempio

la pomposa mezza figura di guerriero, temprata nel metallo e corrusca tra l'ombra, la testa di vecchio, fremente d'emozione, con l'occhio dilatato, certi brani coloristici come il paggetto dipinto con scioltezza pittorica nel fruscio luminoso delle stoffe giallorosate e grigioperla, o il piviale del primo vescovo, fiorito con gusto prezioso di colore sul fondo grigio. Qualche accenno verso il Baroccio può scorgersi nella tendenza a spezzar i piani e far correre a zig zag le pieghe. Ancora però, nonostante gli sbalzi, le interruzioni nei drappi e nei parati, che si fanno metallici, la massa rimane intera, voluminosa; e il pittore si studia d'alleggerirla mediante contrapposti di chiari a scuri, facendo apparire dietro i cupi colonnati pareti e arcate chiare, dietro le carni bianche di Costantino il paramento scuro del levita, intorno al cristallino pontefice i cardinali nell'ombra. Ancora il segno del Vanni è duro, e le figure son collocate nell'ambiente, non adattate ad esso.

Nella *Crocefissione* della chiesa di San Giorgio (fig. 582), il livello dell'arte di Francesco Vanni è molto superiore. Vi si può scorgere qualche ricordo di Raffaello nell'atteggiamento delle pie donne e di Maddalena reggente la madre divina e pie' della croce. La figura di Padre Matteo Guerra, che appare a mezzo busto in un angolo del quadro, precisa e secca, può ricordare Sicciolante da Sermoneta, le pieghe sfaccettate del manto di Maddalena, e i piani di questa figura, spezzati e mossi da vibrazioni di luce, Federigo Baroccio. In questo particolare e nella sfaldatura pittorica del nudo corpo di Cristo, il Vanni mostra di aver colto lo spirito dell'arte baroccesca e il suo principio vitale, ma nel complesso l'opera della chiesa di San Giorgio è scaturita dal suolo stesso di Siena, dalle luci fantastiche del Beccafumi e dalla flessuosità lineare innata all'arte senese. Le pieghe metalliche della tunica di Maria, portano nonostante il loro tremolio, l'impronta calligrafica della tradizione indigena, e la visione luministica, di una rapidità allucinante, come svelata dallo scoppio di un razzo nella notte oscura, richiama ben più certi effetti pirotecnici del Beccafumi che le ariose leggerezze del

Fig. 581 — Siena, Chiesa di S. Agostino. Francesco Vanni: *Battesimo di Costantino*.
(Fot. Alinari).

Baroccio. La personalità del Vanni, soffocata nel quadro pomposo del *Battesimo di Costantino*, ha una delle sue rivelazioni maggiori in quest'opera primitiva, ove l'eleganza della linea concorda con la rapidità fantasmagorica della visione.

Il periodo culminante della maniera baroccesca di questo pittore è rappresentato, in Siena, dal *Battesimo di Cristo* nella cappella di San Giovanni Battista sotto il Duomo, e dall'*Annunciazione* della chiesa de' Servi, entrambi dipinti in una gamma di colore iridescente e sfumata, quasi madreperlacea. Nell'*Annunciazione* (fig. 583), è palese il ricordo di quella del Baroccio in Vaticano nonostante la parte superiore del tutto mutata e le molte varianti nell'inferiore. Vi si scorge anche la fatica, l'esercizio del Senese a incrociar gambe e braccia, a studiare inclinazioni delle forme che zampillavano di getto dal suolo nella *Crocefissione* della chiesa di San Giorgio. Il gioco d'inclinazioni, alquanto forzato, è molto più complesso e minuzioso che nel Baroccio. Le due figure del Vaticano, Maria in preghiera e l'angelo con un ginocchio piegato al suolo, appaiono intere sotto i mossi drappeggi, e le inclinazioni a contrapposto vi sono attuate con semplicità e larghezza: la Vergine del Vanni, seduta, inclina le gambe in senso opposto a quello delle braccia mosse al modo baroccesco, e incrocia i piccoli piedi, uno dei quali sporge d'angolo con grazia di monile, dando pretesto a un sottil gioco prezioso di luci e penombre; l'angelo si regge per miracolo d'equilibrio in quel doppio movimento a vite delle braccia in croce e delle gambe piegate tra l'ultimo grado della scala e il piano della stanza di Maria. Non sentendosi padrone del movimento snodato di forme su cui si basa tutto il leggiadro artificio cromatico del Baroccio, il Vanni ricorre a spedienti comuni tra i pittori barocceschi; lascia scorger lo sforzo tanto nella posa dell'angiolo Gabriele quanto in quella dell'angioletto al disopra, tolto di peso, col suo faccino ridente, dalla *Madonna della Misericordia;* si fa minuto, trito, nel gioco delle inclinazioni ripetute, delle incessanti spezzature, anche nei panneggi, di continuo franti dal moto di luci e ombre, ancora senesamente metalliche. L'arti-

Fig. 582 — Siena, Chiesa di San Giorgio.
Francesco Vanni: *La Crocefissione.*
(Fot. per cortesia della D.ssa E. Mirolli).

Fig. 583 — Siena, Chiesa dei Servi. Francesco Vanni: *L'Annunciazione.*
(Fot. Alinari)

rumoroso per scolorimento delle superfici, il modulo di quello dell'*Annunciazione*. Baroccesco, è sempre, il piegar sfaldato dei panneggi, il colore iridescente, vaporoso, che mantiene qualcosa del timbro metallico e delle evanescenze beccafumiane, pur impastandosi con morbidezza quasi correggesca nelle carni rosate del Bambino, con gli occhi pungenti e il sorriso ilare proprio ai putti del Baroccio. Ma lo schema della composizione, a meccaniche guide verticali, è del tutto estraneo all'arte di Federigo Fiori, come il modo d'alluminar profili d'architetture, foglie e fiori di metallo, proprio di miniaturista. Irretito nel suo piccolo schema divoto, da immaginetta sacra, il Vanni esce del tutto dalla trama compositiva del Baroccio, fedelmente attuata con la linea trasversa dell'*Annunciazione*. Il gruppo di Maria col Bambino, punto mistico nella sua leggiadria agghindata e artificiosa, si presenta tra le litanie figurate: domus aurea – rosa mistica – mattutina stella – janua coeli – speculum justitiae – turris eburnea. È un'immaginetta in metallo tra ideologiche rappresentazioni, a fondo sconnesso, che invano il pittore tenta collegare valendosi di piante frondose e fiorite. Il Vanni esce dalla realtà: annaspa simboli.

Al periodo baroccesco del pittore appartiene ancora il quadro d'altare della chiesa di Fontegiusta raffigurante il *B. Ambrogio Sansedoni supplice davanti alla Vergine, che raccomanda Siena al Figlio* (fig. 585). *San Bartolommeo*, estraneo alla scena, completa il triangolo del gruppo divino, verso cui sale, sopra una nuvola, il Beato. Nonostante certe note cromatiche acute, come il verde splendente del manto di Maria, che trae risalto dall'opposto verde scuro della veste di San Bartolommeo, quest'opera, tutta perlacee evanescenze, segna un regresso rispetto all'*Annunciazione*, animata dal tintinno metallico delle luci, e preziosa anche nei particolari: il piccolo piede di Maria, il cestello da lavoro, gli utensili di rame nell'ombra della cucina. Qui la composizione è superficiale, fiacca e slegata, nonostante il facile schema geometrico; il panorama di Siena, che par ispirato a qualche antica tavoletta di Biccherna, è eseguito con

Fig. 584 — Montalcino, Chiesa. Francesco Vanni: *L'Immacolata*.
(Fot. Brogi).

pazienza di miniatore; gli atteggiamenti degli angioletti non riescono a comporsi in unità decorativa. Solo particolare notevole dell'opera è la figura baroccesca del Beato, animata dal vibrante metallo d'un raggio che folgora la veste bianca.

Quando, nel 1596, il Vanni figurava nella gran pala del duomo di Siena, *Sant'Ansano in atto di battezzare i Senesi* (fig. 586), era già uscito dalla stretta cerchia baroccesca, pur continuando di ricorrere alla sfaccettatura come strumento di vibrazione cromatica, e a trar dalle opere del Baroccio motivi e tipi. Il bel gruppo della donna con bambino in primo piano, tutto fiorito di colore dai gialli che si fondon nel rosa e dagli azzurri cilestrini, è di schietta derivazione baroccesca; e il ricordo dalla *Madonna della Misericordia* può scorgersi nella parte superiore del quadro, sebbene la posa di Maria implorante, lungi dallo slancio aereo di quella del Baroccio, sia alquanto statuina, come la figuretta soprelevata di Sant'Ansano, che par un bronzo tolto da un altare. Ancora l'eredità baroccesca si scorge nel frastaglio della linea compositiva; ma ad un tempo, nella larghezza della composizione e nello studiato bilanciamento di masse, come nel modellato preciso e secco delle teste virili a sinistra, rispunta, con forza nuova, l'elemento bolognese presto scomparso dall'arte giovanile di Francesco Vanni. Anzi, il ritratto di gentiluomo in alto del gruppo, sul margine sinistro, torna a ricordare le sagome del Passarotti, e nel profilo lucente del vecchio in mantella, anche nella mobilità delle grinze, appare, non solo un tipo ben noto di Agostino Carracci, ma anche il suo modellato a fondi incavi e sporgenze acute. Nè certo trova prototipi a Siena o nel Baroccio il delizioso torsetto del fanciullo che il Santo battezza, o il modo di porne in risalto con la luce l'attaccatura robusta delle chiome; Bologna e i Carracci son qui maestri al pittore, come Bologna e il Tibaldi sono presenti nel grandioso effetto plastico tentato con la luce a piombo sopra un atletico nudo chino ad asciugarsi, sul margine destro del quadro, e atteggiato ad un gesto di spavento e di fuga.

La forma, che durante il periodo d'imitazione dal Fiori ten-

Fig. 585 — Siena, Chiesa di Fontegiusta. Francesco Vanni: Pala d'altare.
(Fot. Lombardi).

deva sempre più ad assottigliarsi, a perdere corporeità, traducendo poco a poco, nelle superfici laminari, il morbido disfarsi della forma baroccesca, ritorna, non senza qualche durezza, ad affermazioni di plasticismo per effetto dei nuovi apprendimenti bolognesi. E il chiaroscuro, addensato e agitato di forti contrasti luministici dai Carracci, s'intensifica nell'opera del Vanni, che aveva dall'*Annunciazione* alla *Visione del Beato Ambrogio* elaborato le sue fresche trame cromatiche su fondi chiari, madreperlacei, di origine baroccesca. S'ispessiscon le ombre fugate da luci a sprazzi, e sotto l'azione di quel mosso e intenso chiaroscuro i colori tornano qua e là ad assumere la metallica fosforescenza delle opere beccafumiane. Così il drappo azzurrino della figura gigante a destra prende alla luce verdi riflessi, e il bianco si fa corrusco nell'ombra.

Composta di motivi tratti da fonti diverse, e priva della limpidità e della freschezza cromatica propria al Vanni migliore, questa composizione, appesantita da ricerche accademiche, segna però, decisamente, una svolta nell'arte del maestro senese.

Più schietta espressione della personalità artistica di Francesco, in quello stesso anno 1596, è la composizione dipinta ad olio sopra una parete della cappella di Santa Caterina, decorata dal Sodoma nella chiesa di San Domenico (fig. 587). Può scorgersi anche qui qualche spunto bolognese, ad esempio nella pittoresca figura della donna seduta da tergo e nel vivace brano realistico del cane che si slancia abbaiando; ma son motivi sporadici, mentre il baroccismo persiste nell'esasperata ammaccatura dei drappi, e l'impostazione della scena, con quel doppio altisonante loggiato che s'apre sullo sfondo di una via, ha le sue origini in Siena stessa. Dall'oculo e dalle finestrelle aperte nell'archivolto, sporgon putti di stampo sodomesco ad allacciar festoni, intonando la composizione del Vanni all'ornamento dell'intera cappella.

Entro quello scenario posticcio, si dibattono, s'agitano, crollano le figure fra luci e ombre strappate e ammaccature metalliche di drappi, in un parossismo di movimento dal quale non

Fig. 586 — Siena, Duomo. Francesco Vanni: *Sant'Ansano battezza i Senesi.* (Fot. Lombardi).

sorge davvero la fantastica visione drammatica del Vanni primitivo nella *Crocefissione* di San Giorgio. Nonostante il gesto ieratico della Santa, la stessa vantata spiritualità del maestro senese vien meno a questa composizione vibrante di colore e di linea, ove torsioni di corpi e arrovellamenti di drappi producono piuttosto l'effetto di uno squillante e falso barocco. L'aria circola dallo sfondo aperto nei vuoti della scena, e avviva la ricchezza del colore, ove tra squarci di azzurro cobalto, tra i gialli e i bianchi d'argento, s'accende la fiamma della veste che copre l'ossessa. Appena, in quell'incessante vibrar di luci spezzate, l'occhio può riposarsi sopra la veduta di strada traverso l'arco, ove l'impalpabile polvere d'ombra, che sfiora la chiarità soleggiata dei marmi, rivela una più fine sensibilità cromatica.

Sui pilastri dell'arco d'accesso alla cappella di Santa Caterina, sopra un alto basamento con scritta, il Vanni aperse due nicchie leggermente concave, per disporvi come statue le immagini dei Confessori della Santa, i Beati Raimondo da Capua e Tommaso Nucci. Nulla hanno di statuario le due figure, con grosse teste e informi persone insaccate nel manto monacale. Grossolani, gonfi, sono i lineamenti del putto che forma scrittoio al beato Nucci (fig. 588), mentre il genietto di Raimondo da Capua (fig. 589) ristampa il tipo baroccesco del piccolo Gesù nel *Riposo in Egitto*. Duro è il modellato delle teste dei Santi, come tratte dal metallo a forza di sbalzi, per render gli zigomi, la bazza del mento, le occhiaie, le rughe tirate della fronte, le pinne nasali. E anche il Bambino, tratto dai modelli del Baroccio, nonostante tutto quel moto di piani abbassati e sollevati, riman duro, senza la vaporosità, l'ariosità del prototipo. Solo il colore riesce a trasformar la crudezza del segno. Sopra il saio nero del Beato, a riflessi azzurrognoli, s'appunta la farfalla luminosa dell'angiolo, cangiante nelle vesti di velo dal rosa al verde al rosso bruno, spruzzata nelle ali di cilestre, di rosa-argento, di viola, di giallo e di verde, freschissima di colore nel volto che dalla fronte perlacea passa al vermiglio delle gote.

Nel 1600, il Vanni, dipingendo, nella nicchia dell'oratorio

di Santa Caterina, la *Canonizzazione della Santa* (fig. 590), mostra di aver superata tanto la minaccia accademica della pala di Sant'Ansano, quanto l'altra d'infiacchimento progressivo di

Fig. 587 — Siena, San Domenico. Francesco Vanni: *Miracolo di S. Caterina.* (Fot. Alinari).

struttura e colore durante il periodo più schiettamente baroccesco; e imprime alla vasta scena la nota di una sensibilità delicata e quasi femminea. Bene ideata, anche nel senso architetto-

nico, è la composizione, che entro la nicchia, di là dal cataletto su cui giace la Santa, di là da due arcate, mostra il cielo di un verdazzurro fosforico, alla Beccafumi. In alto, s'aggira una ronda

Fig. 588 — Siena, Chiesa di San Domenico.
Francesco Vanni: *Il Beato Tommaso Nucci.*
(Fot. Alinari).

d'angioli; intorno al cataletto, sugli scanni, seggon vescovi e avvocati da un lato; dall'altro s'innalza il baldacchino del Pontefice, circondato da vescovi. Sul margine a destra una guardia

Fig. 589 — Siena, Chiesa di S. Domenico.
Francesco Vanni: *Il Beato Raimondo da Capua.*
(Fot. Lombardi).

pomposa introduce il consueto motivo manieristico; e negli angoli s'incassano i busti dei due beati di Casa Tolomei, mentre dal centro del primo piano quattro figure inoltrano ad arco verso il Pontefice, recando gli oggetti necessari alla cerimonia, le due ultime tronche dalla cornice. Si rivede tra esse, nel diacono con la torcia, il viso tormentato, sbalzato in metallo, dei Beati nelle nicchie della cappella di Santa Caterina, mentre il giovinetto col vassoio rievoca profili raffaelleschi, e il Beato Tolomei, nella struttura del volto e nella bianchezza trasparente del camice, ha qualche affinità con i monaci del *Cenacolo* dipinto dal Poccetti a Siena.

Appena qualche avvocato concistoriale si volge curioso, con piglio vivace, distraendosi dal centro, come per consultare il Beato, e le due figure di primo piano si muovono libere; in tutte le altre, tanto nella sfilata dei Vescovi, come nel gruppo attorno al Pontefice, domina un'arcaistica compostezza che s'intona al pacato misticismo della scena e all'affilata eleganza della salma raccolta nell'involucro del saio. Sulla coltre d'oro, appena rigata di rosso, sui cuscini dorati, si schiude la bianca figura nel guscio nero del manto. Il volto ha il candore dei gigli, non il pallor della morte, e la luce del velo s'agghiaccia sul profilo purissimo. Il bianco dei boccioli di giglio par tutta l'illumini, cangiando con levità ineffabile di toni nella veste sfaldata, e raggiungendo la nota più alta nello sprazzo di luce sull'omero, come di liquide perle. A un rosa smorto s'alterna il bianco nella corona di rose.

Tutto quel candore prende una intensità raggiante dall'atmosfera grigiodorata che circola nella scena. Le arcate dietro la Santa s'ingrigiano; e in fondo s'apre il cielo, la sera azzurra, su cui, tra quattro ceri, par si consumi l'esile forma del Cristo.

Il tintinno metallico delle tinte cessa in questo incantevole dipinto, e, nonostante l'intrusione di due Beati di Casa Tolomei, messi là per ricordo, potrebbe dirsi, araldico, e le moltè figure disposte a corona attorno il feretro, lo sguardo dell'osservatore è attratto dalla salma elevata nell'alto della bassa cripta, con le basse arcate, chiuse in fondo dal Crocefisso nella luce di quattro

ceri. La Beata domina col suo bianco; e una nebbia calda avvolge i gruppi attorno, così da togliere importanza al Pontefice e alla sua corte sotto il baldacchino e ai vescovi di fronte. Spiccano

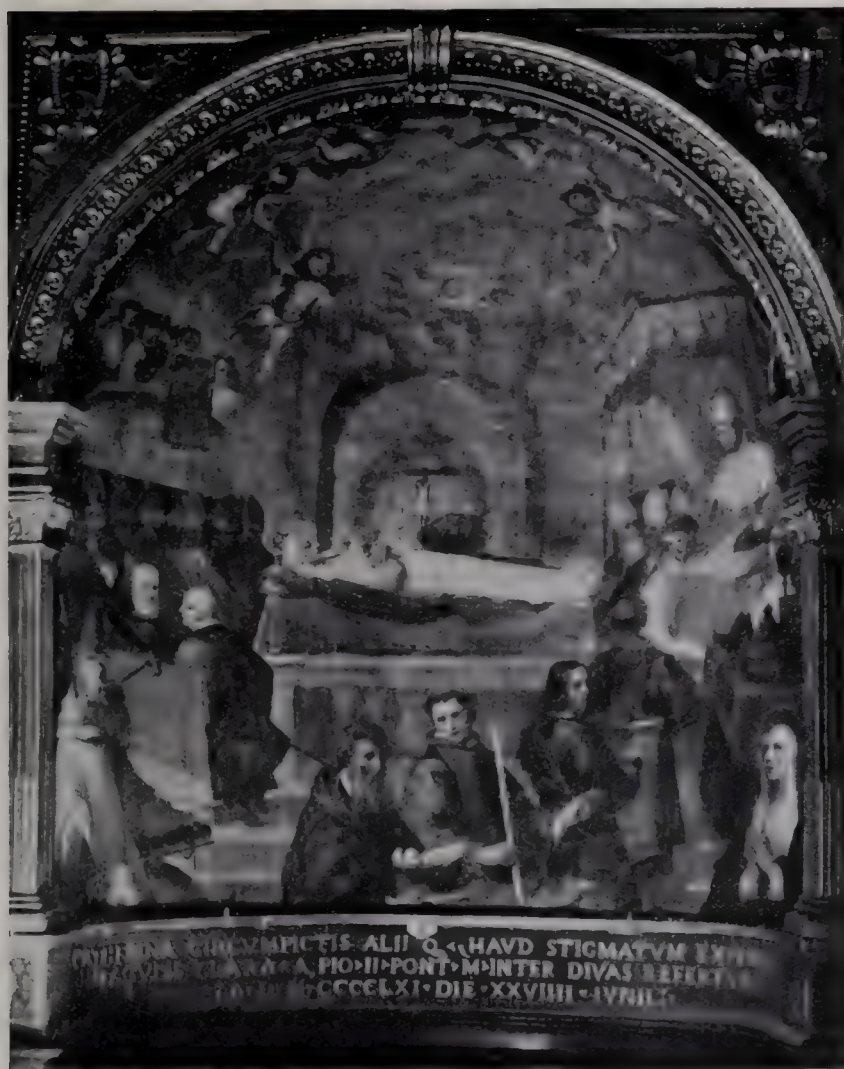



Fig. 590 — Siena, Oratorio di Santa Caterina.
Francesco Vanni: *Canonizzazione della Santa.*
(Fot. Alinari).

soltanto gli avvocati della canonizzazione, volti al pubblico, e turbano la quiete del luogo, ma per poco, chè tutto converge verso la Santa che riposa nel suo candore di giglio. Passano lenti

i quattro personaggi in primo piano, s'arrestano, guardano a noi; sorgono nascosti, nell'angolo della nicchia, due fantasmi, i due Santi di Casa Tolomei, ma è tanta l'ambientazione della salma nella cripta, nel suo centro, che tutto all'infuori di essa perde valore, perfino gli angioli a cerchio su in alto.

Nella pala d'altare di una cappella della chiesa di San Domenico, con la figurazione di *San Giacinto che porta in salvo, traverso le acque del Boristene, il Sacramento e la statua della Vergine* (fig. 591), il Vanni s'avvicina alquanto alla maniera del fratellastro Ventura Salimbeni, nel modo di sfaccettar la forma. Anche l'effetto d'intarsio prodotto dalla calcolata giustapposizione delle zone cromatiche stabilisce un'insolita affinità tra questa notevole opera e gli affreschi del Salimbeni, senza tuttavia che Francesco Vanni rifletta la vivace sensibilità del fratello nella composizione sobria, pervasa da un riposante senso di calma spirituale. L'effetto decorativo libero e mosso di Ventura si raffredda, e qualche nota stona nella ricca policromia del quadro: ad esempio il bianco gessoso della statua e lo sgradevole cangiantismo degli angioli in alto, ove il giallo passa a un brutto rosso violastro e il verde s'arrosa. Le tinte del Baroccio s'avvivano nel giallo e nell'azzurro delle vesti che adornano l'angioletto col turibolo, e nel manto, rosso mattone in luce, turchiniccio in ombra; ma non si ripete l'iridescenza complessa del maestro d'Urbino: le zone di colore rimangono staccate e distinte.

Nella figura composta del Santo, i ricordi del Baroccio si fondono con la saldezza corporea assimilata a Bologna, espressa anche dalle pieghe del camice rese in spessore, con senso del tutto antibaroccesco, per dar all'immagine apparenza statuaria, come al gruppo in gesso della Vergine col Bambino. Intorno a questo compatto centro della scena, il pittore attenua e muove tutte le superfici, nel gruppetto incantevole delle due fanciulline alate a destra, come nel gruppo dei monaci, sfaldato in un'atmosfera grigioviola di raffinata sottigliezza, e nella danza degli angioli in alto, trascritti in arabesco policromo, come le volute di fuoco

Fig. 591 — Siena, Chiesa di S. Domenico.
Francesco Vanni: *Miracolo di S. Giacinto.*
(Fot. Lombardi).

e di fumo che salgono dalla città nel cielo beccafumiano, di un verdazzurro fosforico.

A differenza del Baroccio, il Vanni si vale della luce per esprimer le qualità della materia che forma le cose: la seta della ricca stola, con i suoi bagliori di pallido oro, il metallo a trafori dell'incensiere tra le mani dell'angioletto a destra, il metallo dei riccioli di un altro angiolo. Alla manica del Santo, di un bianco splendente, con ombre di rara trasparenza, infonde compattezza di maiolica vitrosa. Studia eleganze nell'opera composta quasi arazzo a chiari colori: nel cader dignitoso del camice di San Giacinto, come nei riflessi del forte lontano entro gli specchi d'acqua e nelle linee rincorrentisi del vasto paese, o nei nodi di nastro che sfarfallano luci argentine tra le chiome della fanciulletta con l'incensiere.

A quest'opera, in cui l'esattezza dell'intarsio cromatico conduce il Vanni a un effetto insolitamente freddo di colore, si contrappone, per intensità pittorica di luci rifratte dal poliedro delle forme, la zona inferiore dell'altra pala col miracolo di *San Giacinto che ridona la vita a un annegato*, nella chiesa di Santo Spirito a Siena (fig. 592). La distribuzione delle figure è in questo quadro puramente ornamentale, soprattutto nell'arco che sulla terra si svolge in unità di stile fiorito e mosso. Alquanto goffa è l'immagine del fanciullo miracolato, con quel testone di maniera e gli occhi sospirosi. In esso, come nel piccolo Gesù, la cui grossa testa da santino d'immaginetta sacra par incollata al largo collo, il Vanni, celebrato pittor di angioletti, mostra la sua, così frequente, inabilità a interpretar la forma infantile e ad animarla. Anche i due angioletti col flauto, di derivazione bolognese, sembran tagliati in grosso cartone e ingommati sul fondo di cielo. Il Santo, con la struttura del volto tormentata, scavata da ammaccature profonde, e gli occhi translucidi, ricorda le teste ossute dei Beati dipinti sui pilastri della cappella di Santa Caterina nella chiesa di San Domenico, e più ancora le figure di primo piano nella *Canonizzazione della Santa*; i due personaggi dietro il frate, di stampo bolognese, il contadino,

Fig. 592 — Siena, Chiesa di S. Spirito.
Francesco Vanni: *Miracolo di S. Giacinto.*
(Fot. Alinari).

baroccesco nel frastaglio del nudo e nella sottigliezza del profilo, l'albero e il cavallo tronco dalla cornice, compongono una frastagliata quinta veronesiana, probabilmente suggerita al Senese da schemi un po' consunti, diffusi in Toscana per opera del Ligozzi e di Fiorentini vissuti a Venezia, e in Bologna, dall'accademia carraccesca. L'effetto pittorico del gruppo è notevole, specialmente nella figura del contadino, assottigliata dall'ombra del cappellaccio a strappi rosa mattone e turchiniccio.

Nel gruppo di donne a riscontro, e specialmente nelle due giovanili immagini presso la madre dell'annegato, il colore di Andrea Vanni ritrova la delicatezza dei momenti migliori. Il sentimentalismo caricato della madre in posa languente, propria di sacra oleografia, si riflette anche nel pallore perlaceo delle carni, mentre fioriscono, intorno alla smorta figura, con subitaneo contrasto, le rose viventi delle due giovani donne, una in veste rosso carminio, che riverbera la sua fiamma sul volto, come poi si vedrà a Genova nell'angiolo soccorritore di Santa Maddalena, l'altra in veste azzurroviola e gonna d'un giallo rugginoso, accesa anch'essa nel profilo da un'onda vermiglia. La seta arricciata delle vesti nella figura in piedi, ove può scorgersi ancora qualche strascico di veronesianismo, la lucentezza delle trecce, e soprattutto l'ombra rarefatta che dalle guance vermiglie va a sfumar sul collo in chiarori perlacei, raccolgono tutta l'amorosa cura del pittore che, a differenza del Barocci, mantiene alla forma la sua precisa definizione e si vale della luce per esprimere la qualità delle superfici. Squisita è anche la sorridente figurina di giovinetta in ginocchio presso la madre: la sua fresca grazia popolana s'avviva al riverbero della veste vermiglia e dei nastrini di seta rossa nella massa bruna delle chiome.

Sul fondo di luce diffusa, la Madonna è in una penombra uniforme, che modella pesantemente, al modo bolognese precarraccesco, la veste rosa fragola, di compattezza lapidea, come il manto turchino. Anche le carni del volto diventano terree nell'ombra.

Si ravviva l'immaginazione del Vanni nel dipingere, per l'oratorio del Refugio, lo *Sposalizio di Santa Caterina* (fig. 593). Non mancano, neppure in questa affollata composizione, figure cartacee, come gli angioli suonatori al centro della danza celeste, il David di cartapesta, le sdolcinate immagini di Cristo e della Vergine, dove il raffinato Vanni par gareggi con il falso pietismo del Moncalvo; ma l'effervescenza improvvisa di luce infonde alla scena una vita raggiante, paradisiaca. Focolare luminoso è il gruppo divino, attorno al quale le figure s'accendono sul fondo scuro come di colorate luci bengaliche, non immemori dei fuochi d'artifizio di Domenico Beccafumi. La veste bianca di Caterina, i gigli nivei sui gradi, le stoffe e le ali iridescenti degli angioli dietro il Cristo, raccolgono quelle fiamme policrome, che rimbalzano sulla figura di David a tratti corrosa dal bagliore.

Di sotto in su, sono illuminate le immagini in alto, tanto i Santi Girolamo e Domenico, d'ispirazione bolognese, quanto la *Religione*, col suo atteggiamento a strascico, d'origine veronesiana. Sempre più si restringe il campo della luce al vertice del quadro, nella fantastica ronda angelica, dove troviamo spunti beccafumiani schietti, come la forma flessibile dell'angelo da tergo, iridescente libellula, carezzata dalla caduta delle stoffe con una grazia vibrante tutta senese.

A destra, nella notte, l'ultimo fuoco d'artifizio suscita, come traverso la bocca di una grotta, l'apparizione improvvisa del duomo di Siena. E i gialli, i rossi, gli azzurri, risuonano per tutto il mobile rabesco del quadro, con un incessante e quasi insostenibile vibrare, senza uguali in tutta l'opera del Vanni.

A Santa Cecilia in Roma, nella lunetta della *Santa morente* (fig. 594), le forme prendon più volume, i drappeggi cadon più morbidi, meno spiegazzati, come intonandosi alla posa raccolta della Martire e alla silenziosa pietà delle donne. Nella figura muliebre a destra è qualche durezza che vien meno alla donna dietro la Santa, la miglior figura della composizione, in quel suo lento emergere dall'ombra alla luce, intonato alla curva della lunetta. Il soffice plasticismo dei Carracci qui insegna al Vanni, che ab-

Fig. 593 — Siena, Chiesa del Refugio.
Francesco Vanni: *Sposalizio di Santa Caterina.*
(Per cortesia della Signorina Mirolli).

bandona le antiche metallicità, arrotonda le forme, infonde ai panneggi lanosa morbidezza. Solo nell'angelo, quasi indistinto, che porge la corona, appare una traccia dell'evanescente Baroccio.

Anche nel gran quadro con la *Caduta di Simon Mago*, ove il pittore esce, non senza squilibri, dal suo lirismo dolce e un po' sonnolento per cercare un grandioso effetto scenografico, l'arte bolognese gli suggerisce di ricercar il dramma in contrasti atmosferici d'ombra e luce, certo derivati piuttosto dallo pseudo

Fig. 594 — Roma, S. Cecilia in Trastevere. Francesco Vanni: *S. Cecilia morente.* (Fot. Anderson).

venezianismo dei Carracci che non dalle iridescenti atmosfere del Baroccio o da incandescenze beccafumiane. A differenza che nella maggior parte delle sue opere, il Vanni cerca qui dare alla composizione sviluppo in profondità e svolgere con ampiezza romana la cerchia degli edifici e delle figure intorno alla melodrammatica immagine di San Pietro. Anche Raffaello dà esempi, come può vedersi nella posa della donna veduta da tergo, adattata al tipo baroccesco.

Un confronto tra il *Miracolo dell'indemoniata* in San Domenico di Siena, e questa pala densa d'atmosfera e voluminosa di forme, mette in risalto la trasformazione, non certo vantaggiosa, portata dal carraccismo nell'arte del Vanni. Nulla riman di comune tra il vibrante metallo di quelle forme e i molli

e gonfi volumi, che par disfacciano, nel quadro del Museo petriano, la loro sostanza pannosa alla luce[1].

Esempi sporadici sono questi nell'arte del Vanni. Ben presto infatti, nel dipinger, per la chiesa di Sant'Agnese al Vignano, la *Madonna col Figlio che incorona Santa Cecilia* (fig. 595), egli torna alle sfumature cromatiche baroccesche, arieggiando con esse il volume dei corpi fattosi più pieno e ammorbidendo i grossi lineamenti dei volti, nel Bambino deformi, con velature cromatiche tenui e un po' leziose, come quelle del Brescianino, le stesse che possono vedersi nella *Sacra Famiglia* di Budapest, più antica, da presso ispirata al Correggio (fig. 596), ma con senesi raffinatezze nella luminosa fragilità del bicchiere di gelsomini.

Tornano, fortunatamente, a restringersi e a precisarsi le forme, ad accendersi di note fantastiche i colori, nella *Comunione di Santa Maddalena*, dipinta per la chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova (fig. 597), ove il volto della Santa e quello del Vescovo riflettono, senesamente affinati di proporzioni, i moduli bolognesi, mentre l'angioletto che tien la candela ricorda il fresco volto di fanciullina di uno degli angioli nella pala di San Giacinto. Trascurati gli effetti di profondità, non consoni alla sua arte, il Vanni, come poche volte nella vita, sa qui attenersi alla scelta dei modi decorativi più rispondenti al suo gusto di delicato apparatore, ed evitar quella dispersione d'effetti che di frequente sconcerta nella sua opera. In un ricamo sottile si svolge la scena: gli alberi si disegnano piatti, come le nuvole grigio dorate, e il rilievo, esattissimo, delle figure tornite è contenuto in modo da non romper l'armonia di quel fantastico paravento a trafori. Due rami d'albero si congiungono in alto per una nube con angioli, vecchio motivo che il Vanni, come altri

---

[1] A simile distribuzione carraccesca di masse di lume e d'ombra si attenne Raffaello Vanni, figlio del pittore, componendo per il Duomo di Siena il quadro dei *Quattro martiri flagellati* ov'è la grandiosità scenografica della *Caduta di Simon Mago*, ma un effetto superiore, raggiunto con la modellatura asciutta e vibrante delle forme e l'accordo fra turbinose figure e luci strappate dall'ombra. Certi particolari del notevole quadro, ad esempio la densità di un lino rappreso da luce sopra un torso oscuro di manigoldo e il volo d'angioli in alto, dipinto con libertà pittorica secentesca, indicano qualche influsso di Rutilio Manetti, compagno a Raffaello nella bottega paterna, sullo scolaro di Francesco Vanni e del Reni.

Fig. 595 — Siena (dintorni), Chiesa di S. Agnese al Vignano.
Francesco Vanni: Pala d'altare.
(Fot. L.U.C.E.).

artisti, deriva dalla Santa Cecilia di Raffaello. Fievoli, diafane nella trasparenza di un velo di luce, queste figurine, come tutto lo scenario a trafori, rivestono qualcosa del lontano incanto pro-

Fig. 596 — Budapest, Museo artistico. Francesco Vanni: *Sacra Famiglia*. (Fot. Hanfstaengl).

prio ai giardini gotico fioriti, di cui un'eco sembra rivivere nella grafia sottile e preziosa dell'effimero apparato.

Ed ecco su quel paravento oscuro accendersi, come razzo il corsetto rosso rubino dell'angiolo, piuttosto memore, nella sua fosforescenza irreale, del Beccafumi che del Baroccio, e le ali spruzzarsi di rosa al riflesso di quella viva fiamma. Ma intorno allo scoppio di gioia della rossa farfalla angelica, tutto si

Fig. 597 — Genova, Chiesa di S. Maria di Carignano.
Francesco Vanni: *Il Viatico di S. Maddalena.*

vela: illividisce il bianco della veste dell'angiolo; si smorzano i colori, come spenti dal pallor grigio di Maddalena morente. Il fuoco del rosso, che imporpora nell'ombra l'aguzza testina dell'angiolo, manda un ultimo riflesso sul manto della Santa, ma è un riflesso livido, offuscato da ombre cineree.

Il brano pittorico più raffinato di questo quadro, ove il colorismo del Vanni avviva di note audaci, tutte dissonanze e strappi, la novità dell'effetto decorativo, è il camice argenteo del vescovo, a pieghe ammaccate e sfaldate, nei cui cavi s'annidano ombre lievi cineree, mentre sui rilievi corron tremuli bagliori d'argento e di madreperla. Nell'ombra trasparente, abbagliata, la testa dell'angiolo con la candela è il solo particolare veramente baroccesco di quest'opera, tra le più significative nell'arte del Vanni.

Nella chiesa del Refugio, in una pala del 1606, raffigurante *San Galgano nel deserto*, si rivede lo schema decorativo a trafori di piante e di nuvole, non più smorto come in quel quadro, ma incandescente, in armonia con l'effetto meno contenuto, più vivace e sbrigliato, dei gruppi sparsi e dei colori vibranti. Vi si scorge l'intervento del Salimbeni, in quella risonanza delle note policrome e in quella nuova libertà dell'effetto ornamentale. Si vedono, nei due quadri, particolari quasi identici, ad esempio il tronco incurvato a destra col ramo scattante, ma l'effetto di movimento lineare e luministico è nel secondo molto più improvviso e scattante. Nè mai avrebbe dipinto due ali-cifra come quelle dell'angiolo appoggiato al pozzo, il Vanni che descriveva le ali del soccorritore di Santa Maddalena penna per penna, rendendone con la luce la rigida sostanza.

Nel 1609, dipingendo, a gara con Ventura Salimbeni, il quadro della *Disputa del Sacramento* per il duomo di Pisa (fig. 598). lo sforzo d'ingrandir le forme, di dare all'assemblea dei dotti solennità, trasporta il pittore in un mondo accademico, che tarpa le ali al delicato lirismo dei suoi momenti migliori e alla sua gentile fantasia d'apparatore. L'antica metallicità torna a vibrare nelle vesti spiegazzate del Santo vescovo a destra; e

Fig. 598 — Pisa, Duomo. Francesco Vanni: *La disputa del Sacramento.*
(Fot. Alinari).

in alto le due immagini allegoriche richiamano le evanescenti sfumature cromatiche del periodo baroccesco, mentre nei tre paffuti cherubi, accanto al tipo del Correggio, appare l'altro del Sodoma. La pesante plastica del volto di San Tommaso è d'origine carraccesca, come il profilo aguzzo di San Girolamo; e in quel disordinato eclettismo totalmente fallisce il tentativo di costrurre la scena. Si direbbe persino che il Vasari abbia dato qualche elemento alla intricata e inorganica composizione.

Studioso del manierismo romano, come dell'arte bolognese prima entro la cerchia del Passerotti, poi entro quella dei Carracci, il Vanni trovò l'elemento più consono alla tradizione decorativa senese nella chiara policromia del Baroccio e nell'iridescente prisma delle sue forme sfaldate. Il suo stesso autoritratto, nel Museo di Siena, colorito in carta su tela e contornato da un segno sicuro che s'addentra nella forma, ha spiccata intonazione baroccesca, visibile specialmente nell'apertura dell'occhio, nell'orecchio correggescamente pastoso, nel frastaglio del colletto arrovesciato. Ma anche in questo *Autoritratto* (fig. 599) la sodezza corporea delle carni e il duro segno indicano la coincidenza dell'elemento baroccesco con quello bolognese, e più precisamente con l'arte robusta del Passarotti. La forma del Baroccio tende a disfarsi per l'azione delle sue luci iridescenti, mentre quella del Vanni, anche nel periodo delle complesse sfaldature, più complesse e più minute che nello stesso Urbinate, mantiene la consistenza dei tessuti, la vibrante acutezza dei profili e degli spigoli. La riforma baroccesca è dunque sentita parzialmente dal maestro senese, cui manca lo speciale senso atmosferico creato alle composizioni del Baroccio dalle brume madreperlacee dei fondi. E troppo metallica è la forma del Vanni per piegarsi all'aereo ondeggiar delle immagini di Federigo Fiori nella *Modonna del Popolo*.

Le sue più belle creazioni decorative conducono all'effetto di luci bengaliche dello *Sposalizio di Santa Caterina*, o al sottile traforo della *Comunione di Santa Maddalena*: hanno sempre qualcosa di rigido che esce dalle libere fluttuazioni della com-

posizione baroccesca. Inoltre, a differenza del Fiori, il maestro senese, dopo il primo periodo di vibrante metallicità, tende a render la qualità dei tessuti che forman le cose: la compattezza dei panni, la rigidità delle penne nelle ali angeliche, il vibrar del metallo, la seta delle chiome. E anche in questo può scor-

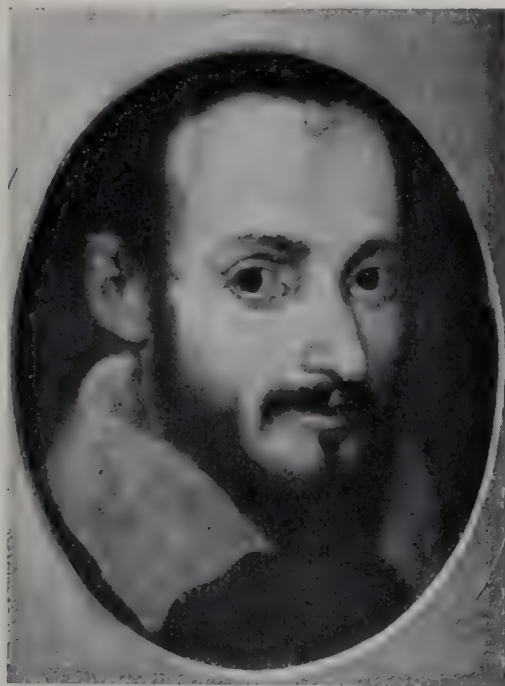



Fig. 599 — Siena, Pinacoteca.
Francesco Vanni: *Autoritratto*.
(Per cortesia della Direzione della Pinacoteca).

gersi la traccia degli insegnamenti bolognesi, di Bartolommeo Passarotti prima, poi dei Carracci. Mai il Baroccio si sarebbe curato di valersi della luce per descrivere, con fedeltà quasi materiale, le fibre del grosso ordito della tunica di San Francesco, come il Vanni nell'ovato della Galleria Pitti (fig. 600), dove la luce vitrea che brilla negli occhi del Santo s'accende alla fonte stessa dei lacrimosi umori del Reni [1].

[1] La coesistenza dell'educazione emiliana e baroccesca può vedersi chiaramente in un bellissimo studio di madre e bambino agli Uffizi (fig. 601), modellato con sorprendente vivacità d'effetto dalla luce che interpreta il volume prismatico della forma, ma anche, con sensualistica immediatezza, lo spessore e la qualità dei tessuti.

Ebbe ai suoi tempi gran voga. Piacque il suo colorire festoso, la grazia delle sue immagini, la novità decorativa di alcune sue composizioni; gli attrasse simpatie anche la mite spiritualità

Fig. 600 — Firenze, Galleria Pitti.
Francesco Vanni: *S. Francesco in estasi.*
(Fot. Brogi).

degli aspetti, sebben troppo spesso il suo atteggiamento mistico inclini al falso pietismo di un Moncalvo e diventi svenevole: basta il piccolo Gesù da immaginetta sacra a guastar la grazia languente e alquanto mondana della *Sacra Famiglia sulla via dell'Egitto*, nella chiesa dei Santi Quirico e Giulitta (fig. 602),

e le melate figure del Cristo e della Vergine solo dall'effetto di uce sono rialzate in quello *Sposalizio di Santa Caterina* al Refugio, che è del Vanni la visione più fantastica e abbagliante.

Fig. 601 — Firenze, Gabinetto di Stampe e disegni alla Galleria degli Uffizi.
Francesco Vanni: Studio di donna e bambino.
(Fot. Alinari).

Essa è anche la sola opera ove il maestro Senese giunga a trarre una esaltante armonia pittorica dal tumulto delle vibrazioni cromatiche. A « quest'orgia di risonanze gialle rosse azzurre »

Fig. 602 — Siena, Chiesa dei Santi Quirico e Giulitta.
Francesco Vanni: *La Sacra Famiglia sulla via dell'Egitto.*
(Fot. per cortesia della D.ssa E. Mirolli).

(Voss), l'immagine di Santa Caterina, stesa sul letto funebre nella nicchia dell'oratorio, sostituisce una semplicità estrema di linee, una liliale sinfonia di bianchi, ove sembra l'immagine della Santa rievochi il raffinato lirismo dei più eletti quattrocentisti di Siena. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Asciano, Collegiata di S. Agata: *Madonna col Bambino, i Ss. Agata e Bernardino, e un angioletto con chitarra.*

Bibbiano (pr. Buonconvento), Parrocchia di S. Lorenzo: '*Madonna in trono col Bimbo che incorona S. Caterina da Siena e S. Lorenzo* (firm. sopra un gradino: FRAN.S VANNI SEN. F.A.D. 1598).

Budapest, Museo, n. 199: *S. Famiglia.*

Buonconvento, Compagnia del Corpus Domini: *Una Santa inginocchiata ha la visione de P. Eterno.*

Castel del Piano, Compagnia di S. Giov. Battista: *Decollazione del Battista* (UGURGIERI).

— Chiesa dei Cappuccini: *Madonna con angeli e Santi* (UGURGIERI).

Castiglion Fiorentino, Gesù: *Resurrezione di G. C.* (DELLA VALLE).

Cortona, S. Margherita: *Concezione*, 1602 (UGURGIERI, DELLA VALLE).

Dresda, Pinacoteca, n. 91: *S. Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino* (data anche al Muziano).

Firenze, Pitti, n. 52: *Sposalizio di S. Caterina.*

— — *S. Francesco in estasi.*

— — *I fratelli di Giuseppe compran grano in Egitto.*

Genova, S. Maria di Carignano: *Comunione di S. Maria Maddalena.*

Grania, Pieve di S. Martino: *Madonna del Rosario* (DELLA VALLE. Il BROGI la dà a Cristofano Casolani).

Lione, S. Francesco: *La Madonna porge il Bimbo a S. Francesco* (UGURGIERI).

— — *Resurrezione di Cristo* (UGURGIERI e BALDINUCCI).

Lucca, S. Agostino: *Natività.*

— S. Francesco: *Presepio.*

— Ss. Giovanni e Reparata: *Crocefisso coi Ss. Francesco e Caterina.*

— Madonna dei Miracoli: *Natività di Maria Vergine.*

— — *Presepe.*

— — *S. Francesco riceve Gesù Bambino da Maria.*

— S. Maria Corteorlandini: *Presentazione al tempio* (lo studio per essa è agli Uffizi, Voss).

— — *Natività di Maria Vergine* (MARCHIÒ).

— S. Paolino: *Madonna e Santi.*

— S. Ponziano, n. 1600: Affreschi nella Sala Capitolare, con Storie di *S. Caterina da Siena.*

— S. Romano: *Cristo e S. Tommaso.*

Lucignano, Cappella di proprietà Landi: *S. Caterina d'Alessandria* (ROMAGNOLI).

Madrid, Palazzo Reale: *Sposalizio di S. Caterina* (UGURGIERI).

Maggiano, Parrocchia di S. Niccolò: *Il Padre Eterno.*

Massa Marittima, Duomo: *Immacolata sopra un albero, Adamo ed Eva legati, S. Carlo Borromeo ecc.* (Studio al Louvre, Voss).

Monaco di Baviera, Chiesa dei Teatini: *Concezione di M. V.*

— — *Conversione di S. Paolo.*

Monistero (pr. Siena), Chiesa: *Crocefisso con Santi* (DELLA VALLE).

Montalcino, S. Agostino: *Crocefisso con S. Agostino e S. Monica ai piedi.*

— Capp. del Conservatorio annessa allo Spedale: *Pietà; Cristo morto sorretto da angioli.*

— Compagnia del Corpus Domini: *Disputa del Sacramento.*

— Duomo: *Concezione di M. V.* (1588. Firmata e dat.: FRANCISCUS VANNI PICTOR SENENSIS FECIT A. D. MDLXXXVIII).

Montalcino, Duomo: *Predica del Battista* (UGURGIERI).

— Madonna del Soccorso: *Madonna, e Ss. Caterina da Siena, Giov. Evangelista e un vescovo intorno a un Crocefisso di rilievo.* (Il DELLA VALLE dà invece quest'opera a Ventura Salimbeni).

— Madonna della Pace o Comp. della Misericordia: *Il P. Eterno.*

Monte Oliveto Maggiore, Chiesa: *Tela con la Consacrazione della chiesa.*

Parigi, Louvre: *Martirio di S. Irene* (1562).

— — *Riposo nella fuga in Egitto* (1561).

Pisa, S. Domenico: *Svenimento di S. Caterina* (DELLA VALLE).

— Duomo: *Disputa sul Sacramento.*

— S. Francesco: *S. Francesco ha da Cristo il perdono d'Assisi.*

— San Torpè: *S. Anna, la Madonna e S. Torpè.*

Pistoia, Madonna dell'Umiltà: *Adorazione de' Magi.*

Pitigiano, Pieve: Tavola con la *Storia del Rosario, la Madonna e Santi* (UGURGIERI).

Pontignano (Siena): *Crocifisso, Madonna e Santi.*

Ponte a Tressa (pr. Siena), Pieve: *Due angioletti incoronano la Vergine col Figlio.*

Ponte allo Spino (pr. Siena), Compagnia dell'Immacolata Concezione: *Il nome di Gesù e molti Santi* (il BROGI lo dà al figlio Raffaello; il DELLA VALLE invece a lui, cui riporta dubitativamente anche il disegno della Chiesa).

Quinciano (pr. Siena), Chiesa: *S. Albano* (ROMAGNOLI).

S. Quirico (pr. Siena), Chiesa: *Madonna del Rosario.*

Radicondoli (presso), S. Francesco all'Osservanza: *S. Francesco dà una cartella a S. Elisabetta d'Ungheria e a S. Ludovico re.*

Roma, S. Cecilia: *Cristo alla colonna.*

— — *S. Cecilia morta*

— Chiesa Nuova: *Cristo morto in grembo alla Madre* (stanze di S. Filippo Neri) (UGURGIERI).

— — *L'Assunta e S. Cecilia* (nell'Oratorio, MERCURIO ERRANTE).

Roma Gall. Borghese, n. 62: *Sposalizio di S. Caterina.*

— — *Le tre Grazie.*

— Gesù: *S. Cecilia con molti Santi che ricevono il card. Sfondrato* (ricord. dall'UGURGIERI e nella *Serie degli Uomini illustri*).

— S. Gregorio: *S. Michele* (Sagrestia. Fattogli fare dal De Vecchi).

— Museo Petriano: *Caduta di Simon Mago* (già in S. Pietro).

— Palazzi Vaticani: *Ecce Homo mostrato da Pilato* (UGURGIERI).

Salzburg, Cattedrale: *Resurrezione di Cristo* (UGURGIERI).

Siena, Accademia, n. 583: *Testa.*

— S. Agostino: *Battesimo di Costantino* (1586-87).

— S. Bernardino, Oratorio: Bara.

— Betlem (presso Siena): *Cristo morto.*

— Carmine: *Vari Santi e Sante intorno a un'antica immagine* (D. VALLE la dice firm. e dat. 1595, o 1593? Catal. della mostra d'arte antica senese).

— S. Caterina, Oratorio della Cucina: *Canonizzazione della Santa* (nella nicchia, 1600).

— — *Cristo cava il cuore alla Santa.*

— Cappella del Crocifisso: Quattro testate di Bara (1591).

— Villa di Santa Colomba (Collegio Tolomei presso Siena): Quattro tele nella cappella (ROMAGNOLI).

— S. Domenico: *S. Giacinto salva la statua della Madonna e il Santissimo da un incendio.*

— Capp. di S. Caterina: *S. Caterina libera una spiritata* (firm. dat. 1596).

— — *Il B.° Raimondo da Capua* (1596).

— — *Il B.° Tommaso Nucci* (1596).

— Duomo: *S. Ansano battezza i Senesi* (1596).

— Comp. di S. Emidio: Testate di bara con *Cristo morto e M. V. col Bambino.*

— Fontegiusta: *Cristo, la Madonna, S. Bartolomeo, S. Ambrogio Sansedoni, ecc.* (1591).

— S. Giorgio: *Cristo in croce, la Madonna, S. Giov. Ev., la Maddalena e Longino.*

— S. Girolamo: Un quadro (ROMAGNOLI).

— S. Lucia: *Morte di S. Lucia* (1606, VOSS).

Siena, S. Lucia: Volta a fresco.
— S. Marco: *Vergine incoronata.*
— Misericordia (Confraternita di S. Antonio Abate): *Morte di S. Antonio* (1608, Voss).
— — Lunette con *Storie di quel Santo* (col Casolani).
— S. Niccolò in Sasso (o Monnagnese): *Madonna e i Ss. Gregorio, Agnese, ecc.*
— Museo dell'Opera del Duomo: Bara con *Cristo morto e S. Francesco* dipinti sulle testate (1608).
— Pal. Chigi Saracini: *Testa di vecchio.*
— Palazzo Pubblico: S. *Sebastiano.*
— — *Madonna col Bambino e Angioli.*
— — Lunette nel salone dell'ultimo piano.
— — Grande tela con la *Lupa senese.*
— Provenzano: *S. Famiglia.*
— S. Quirico: *Madonna che va in Egitto;* e alcuni *Innocenti morti.*
— — *Cristo battuto alla colonna.*
— Refugio: *Sposalizio di S. Caterina* (1600 c.).
— — *Morte di S. Galgano nel deserto di Monte Siepi* (1607).
— — *Natività* (1607), cominciata dal Casolani.
— Santuccio: *Madonna e molti Santi.*
— S. Sepolcro o S. Croce in Gerusalemme, Cappella del —: *Deposizione dalla Croce.*
— Servi: *Annunciazione.*
— S. Spirito: *S. Giacinto risuscita un giovane affogato.*
— S. Virgilio: *S. Luigi e S. Stanislao.*
— — *S. Francesco Saverio.*
Sora, Chiesa: *Madonna con molti Santi e ai piedi il card. Baronio* (Ugurgieri).
— — *Pietà* (Ib.).
Sovicille, Pieve di S. Lorenzo: *Madonna, S. Lorenzo con la terra di Sovicille, ed altri Santi.*
Torrita, Comp. della SS. Annunziata: *L'Annunziata.*
Vienna, Hofmuseum: *Cristo flagellato e svenimento di Maria V.* (studio a sanguigna al Louvre, Voss).
Vignano (Siena), S. Agnese a Vignano: *Madonna col Bambino che incorona S. Cecilia; S. Agnese con l'agnello e la palma.*

VENTURA SALIMBENI.

1567 circa — Ventura nasce a Siena da Arcangelo Salimbeni e da Madonna Battista Focari, vedova d'Eugenio Vanni (Essa aveva sposato Arcang. Salimbeni il 20 aprile 1567, secondo il Ms. del ROMAGNOLI, *Biografia cronol. de' Bellartisti Senesi,* ecc. alla Bibl. Com. di Siena, L. II. IX, 3 ss.). Lo stesso ROMAGNOLI, nella *Biografia di Arcang. Salimbeni,* L. II. VII, pag. 781, dice che il 20 gennaio 1568 (stile senese 1567) gli nacque un figlio, probabilmente Ventura: la cui data di nascita andrebbe forse allora dubitativamente spostata a questa data.

1576, 12 giugno — È cresimato (cfr. CES. BRANDI nella *Diana,* 1931, 1º fascicolo e ms. del ROMAGNOLI). Siccome si cresimava a otto anni, così la nascita va portata verso il 1567: le fonti davano erratamente come anno di nascita il 1557, facendo cioè venire al mondo Ventura, prima di Francesco Vanni, avuto dalla madre comune Battista Focari in prime nozze.

1588 — Secondo il ROMAGNOLI, ms. cit., lavora a Roma, con altri pittori, nella Biblioteca Vaticana.

1588 — Stampa con *S. Caterina da Siena* (ROMAGNOLI, ms. cit.).

1589 — Stampa col *Battesimo di Cristo* (id.).

1590 — Stampa con *S. Agnese; Sposalizio di M. V.; Annunciazione; Visitazione* (id.).

1591, 21 novembre — Lo troviamo a Roma, « pictor in Parione », come testimone in un processo contro il pittore Gian Domenico Angelini, aggiungendo che fu con lui « più di un anno fa... per lavorante... lavorai a S. Agostino dove lui stava all'hora da sette o otto mesi in più volte, che mi son partito e tornai più volte, et mentre ho lavorato così con lui tra le altre pitture che gli ho fatto gli ho lavorato un quadro della Maddalena, et ho in pratica la man sua ». ecc. Riconosce certe pitture dell'Angelini rubate da Orlando Landi (BORGHESI e BANCHI, *Nuovi doc. per la St. dell'arte Senese,* Siena, 1898, p. 606-8).

1591 — Stampa un'*Annunciazione.*

— Disegna l'apparato funebre di Sisto V, inciso da Prospero Bresciano e Francesco Villamena: così il ms. del Romagnoli.

— Secondo il ms. stesso si sarebbe sposato a Roma in questo anno.

1592 — Il Romagnoli, ms. cit., mette in quest'anno — cosa però non dimostrabile — gli affreschi di S. Maria Maggiore a Roma.

1593 — Mezza figura di una Santa con un paiolo nella cappella del Crocefisso in S. Maria della Pace (ms. del Romagnoli).

1595-1602 — Compie la volta della Trinità a Siena (ms. cit.).

1597 — Ha due gemelli, Simondio e Maddalena (Brandi, *La Diana*, 1931: il Romagnoli nel suo ms. cita solo Simondio).

1597 — Lunetta a Castelnuovo dell'Abate col *B.º Pietro Petroni* (ms. cit.).

1597 — Pala in S. Vigilio (id.).

1598, 22 gennaio — Secondo notizia citata nel ms. del Romagnoli, gli nasce la figlia Isabella.

1599 — *Consegna delle chiavi* in S. Lorenzo di S. Pietro a Montalcino. È firmata: « VENTURA SALIMBENSIS F. 1599 », cfr. Brogi, *Invent. degli ogg. d'arte della prov. di Siena*, Siena, 1897, 245.

1599, 1º marzo — Gli nascono i figli Alessandro e Lucrezia (ms. cit.).

1599 — Il Romagnoli nel ms. cit. riporta a quest'anno una memoria « per cui V. S. desidera che siano abbattute nella Trinità certe pitture del Rusticone, al posto delle quali dipingerà poi lui ».

1600 — *Disputa sul SS. Sacramento* in S. Lorenzo di S. Pietro a Montalcino. È firmata: « VENTURA SALIMBENI PICTOR SENENSIS FECIT ANNO JUBILEI 1600 » (v. Brogi, op. cit., 245).

1600 — Tre quadretti ad affresco, firmati e datati, nell'atrio di S. Bernardino.

1600 — *Storie* in S. Spirito. La data si ricava da un'iscrizione sulla porta.

1600 — Circa quest'anno (ms. ROMAGNOLI), fu chiamato a Perugia dal card. Bonifazio Bevilacqua, che lo creò, in seguito alle sue pitture in quella città, Cavaliere dello Speron d'Oro, e gli concesse l'uso del proprio cognome Bevilacqua.

1601 — Torna a Siena (ms. cit.: *Crocefisso* sulla porta di una casa di fronte all'Orfanotrofio di S. Marta, e *Cristo morto*, sportello di ciborio a Bibbiano).

1601, 8 agosto — Nasce suo figlio Lorenzo (ms. del ROMAGNOLI).

1602 — Nella Compagnia della Trinità compie i triangoli sulla porta, le *Storie dell'Apocalisse*, ecc. (ms. cit.).

1602 — A Pisa. Soffitto nella gran sala dei Cavalieri di S. Stefano (id.).

1603 — Pitture in S. Quirico di Siena (ms. cit.).

? — *S. Rocco e il cane*, nella chiesa della contrada della Lupa (ms. del ROMAGNOLI).

1604 — Affreschi in S. Caterina: « VENTURA SALIMBENIUS EQUES ET PICTOR 1604 ».

1604 — *Crocefissione* in S. Lorenzo di S. Pietro a Montalcino: « VENTURA SALIMBENI PICTOR FECIT 1604 », (cfr. BROGI, op. cit., 245).

1604 — Concorse col Casolani e col Pisani a dipinger la pala d'altare della Confraternita di S. Gherardo (ms. del ROMAGNOLI).

1605 — È a Firenze, dove compie due lunette nel chiostro dei morti alla SS. Annunziata.

1606 — È a Siena. *Crocefissione* in S. Domenico (ms. del ROMAGNOLI).

1606 — Finisce col fratello Francesco Vanni il *Natale* del Casolani al Refugio e, sempre là, il *S. Galgano muore a Monte Siepi*, dello stesso (ROMAGNOLI, ms. cit.).

1607 — A Pisa dipinge il quadro col *Martirio della Santa*, in S. Cecilia (ms. cit.); in Duomo, *Mosè e la Manna*; in S. Antonio, un'*Annunciazione;* in S. Frediano, la volta a fresco, i laterali della cappella Bocciardi e S. Elena (ms. cit.).

1608 — Di nuovo a Firenze, dipinge ad affresco la lunetta con la *Morte del B.º Bonfigliolo Monaldi* alla SS. Annunziata, nel

Chiostro dei Morti, e quella con *S. Filippo Benizzi che vede la Vergine sopra un carro splendente.*

1608, 2 giugno — Chiede aiuto al Ministro granducale Lorenzo Usimbardi contro i soprusi di un tale Aliprando Celzi che gli insidiava la moglie. Pare che a questo fatto si riferisca poi una lettera di ringraziamento per la concessione di spada e pugnale (BORGHESI e BANCHI, op. cit., 627).

1608, 25 ottobre — Documento di allogazione al cavalier Ventura di Arcangelo Salimbeni delle quattro facciate del Duomo che mettono in mezzo la Tribuna dell'altar maggiore, con una *Storia d'Ester,* la *Raccolta della manna,* e due facciate con varî Santi senesi (BORGHESI e BANCHI, op. cit., 629). Il BANDINI-PICCOLOMINI, *Misc. stor. sen.*, 1895, 173 ss., dà invece l'8 ottobre.

1608, 10 dicembre — Scrive da Firenze una lettera a Francesco Vanni, a proposito di certe accuse fatte contro di lui dal Sorri e riportategli da terzi (BORGHESI e BANCHI, op. cit., 630-31).

1609 — In quest'anno dipinse, firmò e datò nel Duomo di Pisa la tavola degli *Angeli* (DA MORRONA, *Pisa illustrata,* Pisa, 1812).

1610, circa — Va a Genova con Agostino Tasso, pittor di prospettive (SOPRANI-RATTI, *Le vite de' pittori, ecc. genovesi,* Genova, 1768, 454 ss.).

1610 — Data che il DELLA VALLE (*Lettere Sanesi,* Roma, 1786, II), lesse a fatica sul quadro delle Marie al Sepolcro in San Quirico, cfr. anche l'*Etruria pittrice,* Firenze, 1793, II, tavola LXI.

1611, 9 novembre — Vengon pagate all'artista 3500 lire per le pitture nel Duomo di Siena (BORGHESI e BANCHI, op. cit., 632-33).

1612 — Data iscritta più volte, col proprio nome o con la propria sigla VS, nelle pitture con la *Vita di S. Galgano* torno torno alla chiesa del Santuccio.

1612 — Disegna, secondo il ROMAGNOLI (ms. cit.), il *Sepolcro di Agostino Chigi* nello Spedale della Scala.

1612 — Finisce la *Caduta di Cristo* del Casolani a S. Agostino (ms. cit.).

1613, 24 giugno — Lettera di Fra' Francesco della Certosa di Maggiano a Bartolomeo Cesi, dove appare che V. S. aveva finito il quadro di quella chiesa, ma pretendeva troppi denari (Borghesi e Banchi, op. cit., 634).

1613, 26 giugno — V. S. scrive al Cesi a questo proposito (Id., op. cit., 635).

— Secondo il Romagnoli, avrebbe affrescato in quest'anno la tribuna della soppressa chiesa di S. Desiderio.

1613, 23 novembre — È sepolto al Carmine nel sepolcro detto della Madonna (Romagnoli, ms. cit.). Per la morte vengono fornite da altri autori le date 1615 e 1617).[1]

* * *

L'opera di Ventura Salimbeni in Siena completa, in certo modo, quella di Francesco Vanni, poichè le sue tendenze di decoratore elegante e festoso trovano miglior manifestazione nel-

---

[1] Bibliografia su Ventura Salimbeni: Giulio Mancini, *Viaggio di Roma per vedere le pitture*, (1625 c.), ediz. Schudt, Lipsia, 1923, 77; Baglione, *Le Vite*, Roma, 1642; Ugurgieri, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649, II, 365, ss.; Bocchi-Cinelli, *Bellezze di Firenze*, Firenze, 1677; Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678; Titi, *Studio di Pittura, Scult. e Arch. nelle chiese di Roma*, Roma, 1674; Id., *Descrizione delle Pitt., Scult. e Arch. esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763; Marchiò, *Il forestiere informato delle cose di Lucca*, Lucca, 1721; Baldinucci, *Notizie dei Profess. d. disegno ecc.*, (1618-88) ediz. 1771, Firenze, X, 42 ss.; Titi, *Guida... di Pisa*, Lucca, 1751; Pecci, *Ristretto delle cose più notabili di Siena*, Siena, 1759 e 1761; Richa, *Notizie istor. delle chiese Fiorentine*, Firenze, 1762, VIII, 61; Bottari, *Raccolta di lettere, ecc.*, Roma, 1766, V, 154 e 155; Soprani-Ratti, *Le Vite de' Pittori... genovesi*, Genova, 1768, 454, ss.; *Elogi degli uomini i più illustri in Pittura, Scult. e Arch.*, Firenze, 1774, VIII, 123 ss.; Faluschi, *Breve relazione delle cose più notabili di Siena*, Siena, 1784 e 1815; Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello a Genova*, Genova, 1780; Della Valle, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786, II, 354 ss.; Da Morrona, *Pisa illustrata*. Pisa, 1787-1793; Rossini, *Il Mercurio errante ecc.*, Roma, 1789; Moreni, *Descrizione.. della SS. Annunziata*, Firenze, 1791, 43 ss.; *L'Etruria pittrice*, Firenze, 1793, II, tav. LXI; Lanzi, *Storia pittorica, ecc.*, Bassano, 1809, I, 359; Trenta, *Guida... di Lucca*, Lucca, 1821; Romagnoli, *Biografia cronol. de' Bellartisti Senesi*, ms. alla Comunale di Siena, L. II., IX, 3 ss.; Id., *Cenni Storico-artistici... di Siena*, Siena, 1840; Fantozzi, *Nuova guida... di Firenze*, Firenze, 1850; Andreucci, *Il fiorentino istruito nella chiesa della Nunziata*, Firenze, 1858, 150; P. Pellegrino Tonini, *Il Santuario della SS. Annunziata*, Firenze, 1876, 231 ss.; Ridolfi, *Guida di Lucca*, Lucca, 1877; Bandini-Piccolomini, *Misc. stor. sen.*, 1895, III, 173 ss.; Brogi, *Inventario degli ogg. d'arte della prov. di Siena*, Siena, 1897; Borghesi e Banchi, *Nuovi docum. per la st. dell'a. senese*, Siena, 1898; Campetti, *Guida di Lucca*, Lucca, 1912; Dami, *Siena*, Firenze, 1915; Angeli, *Le chiese di Roma* (s. d.); Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance*, ecc., Berlino, 1920; Orbaan, *Docum. sul barocco in Roma*, Roma, 1920; Cianetti, *Rass. d'A. sen.*, 1922, XV, 53, 60; Cecchelli, *Il Vaticano*, Roma-Milano, 1927; Grassi, *La Balzana*, II, 1928, 60; Pittaluga, *L'incisione ital. del Cinquecento*, Milano, 1930; Brandi, *La Diana*, 1931.

l'affresco, mentre il religioso lirismo del Vanni meglio si riflette nello spazio più raccolto delle pale d'altare, non solo, ma la tecnica dell'affresco gli è poco familiare. Alla gamma coloristica del fratello, Ventura aggiunge alcune note che la rendono più varia e, ad un tempo, più delicata e più fredda, consona alla sua visione di accarezzata preziosità pittorica.

Giusta è l'ipotesi che pone gli affreschi di palazzo Bonvisi a Lucca [1] dopo la partenza del Salimbeni da Roma, dove egli aveva lavorato nel Vaticano, e in qualche chiesa, a Santa Maria Maggiore ad esempio, in collaborazione con Ferraù Fenzoni e Andrea Lilio, il secondo dei quali potè contribuire, con quel tanto di manierismo persistente nella sua opera di seguace del Baroccio, al formarsi della visione artistica di Ventura.

Gli affreschi in palazzo Buonvisi sono, di fatti, densi di ricordi romani, non solo della Farnesina, ma anche, nelle superfici lustre e nella decorazione complessa, dei pomposi modi ornamentali del Cavalier d'Arpino, disciplinati e trattenuti entro limiti più sobrii dal senso innato di eleganza proprio al maestro senese. La mano di Ventura si riconosce con certezza soltanto nel soffitto della sala delle Parche (fig. 603), dove le figure madreperlacee delle Virtù sembran staccarsi dal chiarore di una vetrata, e dove, nella grazia civettuola della Religione a sinistra, si riflette tutta la mondana disinvoltura del Salimbeni. Sul disco di sole, imitato dai musaici senesi con un semplice schema grafico di lineette e di fiammelle ondeggianti, le due preziose figurine al centro s'incidono con semplici e netti contorni, quasi di punta di diamante su vetro. Le nitide superfici delle vesti, delle carni levigate, dei broccati di pallido oro, riflettono il colore limpido proprio al Salimbeni; e le ombre, tanto quelle che sfaccettano la manica della Carità, quanto le altre che precisano il pavimento di nuvole, cadon recise e nitide, come su piani di cristallo.

I putti a volo negli oculi dei triangoli sopra le lunette richia-

---

[1] V. Elena Mirolli, nello *Studio sul Salimbeni*, in *Diana*, 1932.

mano, per effetti di luce e controluce sul pallido fondo di cielo, piuttosto il Beccafumi che il Correggio o il Baroccio, mentre nelle figure entro cartelle arpiformi le impressioni romane riecheggiano, trasformate da un senso nuovo di eleganza. Un prototipo raffaellesco si scorge chiaramente in *Giunone* (fig. 604), ma l'addobbo di sete leggiere, la cintura gemmata con l'armonia delle sue curve a falce, soprattutto la grazia vaporosa del gesto in quel lieve posar del braccio sulle ali del pavone, portano impressa la nota stilistica del pittore toscano. Il pennello corre a zig zag sulla seta delle maniche, sugli orli cristallini del velo, e disegna, con quello speciale metodo grafico già notato nel fondo di luce al gruppo delle Virtù, il singolare brano decorativo della ruota iridescente del pavone. Terso è il cielo, solcato dall'arcobaleno, e nella trattazione delle stoffe qualcosa sopravvive del senso di algor cristallino tipico a certi panneggi del Beccafumi.

Al gruppo del Citaredo sul mostro di mare, che stacca dal fondo di cielo frigido in uno scorcio di ardimento barocco, succede una composizione di Perseo e Andromeda che lascia scorgere le sue origini dall'arpinate Giuseppe Cesari anche in quel bipartirsi netto dell'ovato in zone d'ombra e di luce. Ma ecco il maestro senese indugiarsi a seguire con occhio d'esteta l'ondular delle luci sul corpo flessuoso e allungato alla parmigianinesca; scherzare con un raggio di sole sulla seta del volto muliebre in ombra e sui capelli attorti a monile dal vento; lumeggiar di fili vitrei, con miniaturistica finezza, Perseo sul Pegaso, nel fioco cilestre del cielo.

Torna a raffaelleggiare il Salimbeni nella forma arrotondata di *Ganimede* (fig. 605), pur mostrando tutta l'originalità della sua fantasia decorativa nel taglio piatto controluce della grande aquila stilizzata. Sulla tenue seta chiara del manto, la testa dell'aquila si stampa come insegna sopra vessillo argentino; e la raggiera delle ali tese, il razzo della coda tagliata dalla cornice, scura su fondo chiaro, danno significato nuovo, di pura decorazione, a un motivo diffuso nel Cinquecento dagli esemplari di Michelangiolo e del Correggio. L'effetto plastico si raccoglie

Fig. 603 — Lucca, palazzo Buonvisi. Ventura Salimbeni: affresco nella sala delle Parche.
(Per cortesia della D.ssa Mirolli).

nella rotondità raffaellesca dell'efebo, la cui mano rammenta il Parmigianino per la forma affusata, e il Correggio per la carnosa morbidezza.

In un altro ovato, *Arianna china verso Bacco* a ricever la

Fig. 604 — Lucca, Palazzo Buonvisi, Sala delle Parche.
Ventura Salimbeni: *Giunone*.
(Per cortesia della D.ssa E. Mirolli).

corona, ripete con senese melodia, l'arco della cartella arpiforme; e l'amoretto, innestato spiritosamente, come gli altri suoi compagni, nella mensola della cornice architettonica, dà l'ultimo tocco a quell'armonia di curve con le alucce falcate, che par s'uncinino ad affibbiare le due teste giovanili. Sulle immagini

di quest'ovato si trattiene, compiaciuta, la mano del pittore, che nella figura di Arianna ripete, come in tutte le più delicate di questa sala, le sembianze di un suo ritratto di dama della Galleria di Lucca con i simboli di Santa Caterina. Una fresca vena di gioia zampilla dagli occhi ridenti, e si riflette nel capriccioso chiaroscuro ottenuto con le inclinazioni della figura controta-

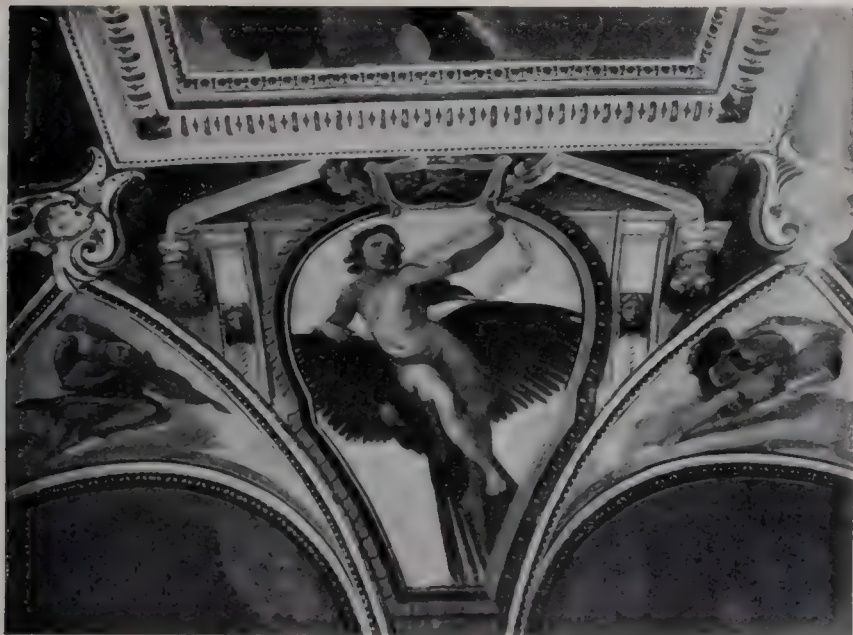



Fig. 605 – Lucca, sala delle Parche, villa Buonvisi. Ventura Salimbeni: *Ganimede.* (Fot. della D.ssa Mirolli).

gliata sul terso fondo di cielo, e anche con l'arguta grazia di quelle alette falcate di luce, che par vogliano stringere le due teste fiorenti e dar un'allegra benedizione al dolce nodo. Tutti i particolari dell'acconciatura son carezze della mano del pittore alla immagine prediletta: le piegoline del velo, come il ricamo tenue di qualche ciocca increspata sul chiaro cielo. Anche i genietti, nell'oculo della lunetta accanto, sono i più deliziosi della serie, per il movimento spigliato e grazioso, come per l'effetto miniaturistico dei fiorellini bianchi nel lustro dell'ombra.

Torna ad apparire l'effigie della donna amata, fior d'eleganza, nelle lunette, dove l'immaginativa freschezza del gusto orna-

mentale di Ventura Salimbeni si esprime nell'effetto abbagliante e capriccioso della tenda di broccato bianco e oro a larghi ricami, aperta sul fondo scuro da due genietti, quasi a mostrare, tra i cortinaggi di una principesca alcova, le immagini di preziosa beltà. L'ovale delicato, la parmigianinesca eleganza delle mani, le carni madreperlacee, le chiome alianti al moto dell'aria, e più ancora la melodia della posa, fanno pensare, davanti a una diademata figura di *Cerere* o di *Giunone* (fig. 606), a qualche principessa vissuta tra i profumi e le eleganze della corte francese negli splendori del primo Ottocento. L'ombra ingrandisce gli occhi pensosi, e dall'atteggiamento dell'immagine di ninfa, come sospeso, si sprigiona un senso di bellezza frivolo e raffinato [1].

Nel triangolo curvilineo del pennacchio che sovrasta alle lunette son puttini musici seduti su nuvole, simili a quelli del Vanni anche nel taglio dell'ali e nell'effetto metallico, ma quasi sempre atteggiati con il brio proprio a Ventura, come può vedersi nel *Suonatore di cembalo* sopra la lunetta di Diana, macchinosa e formosa immagine, abbellita da una acconciatura di ciocche e fiori come occhiuto ventaglio di pavone.

La modella prediletta del pittore di Palazzo Buonvisi è la stessa che appare in effigie di *Santa Caterina* in un quadro della Pinacoteca di Lucca (fig. 607). Siede, la dama in vesti fiorite, sopra un fondo di parete e di tenda scura, che mette in risalto la bianchezza madreperlacea delle carni. Poggia un braccio con levità piumosa sulla ruota, al modo di Era sul pavone in Palazzo Buonvisi; nella destra tiene un libro come un ninnolo, preziosamente, nella sinistra la palma come uno stelo di fiore. All'atteggiamento studiato corrisponde la disposizione del panneggio, che fascia l'agile forma senza aderire, senza stringere, sfiorandola appena, e sul braccio e nello spessore del manto si sfalda, pur

---

[1] È notevole come nella decorazione della sala delle Parche, ascritta al Salimbeni solo dal RIDOLFI, di cui la Dott. MIROLLI raccolse e provò l'affermazione, sia caratteristica l'impronta di un segno minuto e netto da incisore, che tratteggia le ombre a solchi come di strigile. Questa particolare grafia si vede chiaramente sulle carni di Giunone e su quelle del genietto a sinistra nella lunetta di palazzo Buonvisi, come nei tardi angioli musici del Santuccio.

mantenendo qualcosa di cristallino, di fisso, che sembra risalire, come la piumosità dei lini sfioccati sull'avambraccio, piuttosto che al Baroccio alla tradizione immediata del Correggio. Anche la sinistra, con dita affusate e atteggiamento artificioso, mostra lo studio dell'arte parmigianinesca, nonostante il disegno infelice del dorso largo e piatto [1].

La visione artistica del pittore, elegante e frivolo, par s'im-

Fig. 606 — Lucca, Palazzo Buonvisi, sala delle Parche.
Ventura Salimbeni: Lunetta.
(Per cortesia della D.ssa E. Mirolli).

personi in questa aristocratica figura, nella posa lieve e altiera a un tempo, nella carezza dello sguardo vano, nella preziosità dei gesti. La visione lontana del *Martirio*, e i simboli di esso che attorniano la Santa componendo il seggio a quella terrestre beltà, non tolgono alla pittura il suo carattere di ritratto principesco. Il pennello sfiora le chiome di seta lieve, scherzando con i riccioli nebulosi, le carni di seta, senza sodezza corporea, il velo striato d'oro che suggerisce lo sbocciar lieve del seno. Lo sfarzoso broccato bianco e oro che avvolge il grembo e il braccio della dama è tagliato d'ombre mirabilmente diafane, e la tra-

[1] Dal Parmigianino derivano alcune stampe del Salimbeni, ad esempio quella, notevolissima, della *Visitazione*.

sparenza dell'ombra che sfiora il collo par tratta dal velato splendor delle perle. Tutto il valore dell'opera consiste in un virtuosismo cromatico raffinato e freddo, in uno studio di superfici accarezzate e di gesti preziosi, in un trionfo di vanitosi incanti. Lo spirito di elegante frivolezza che anima la figura fa pensare al regno mondano di una Recamier o di una Paolina Borghese.

Trovata la sua piena espressione nella chiarità luminosa degli affreschi di Palazzo Buonvisi, Ventura diede inizio, in Siena, al vasto ciclo decorativo della chiesa della Trinità detta la Santissima, che è tra i suoi capolavori. Tutta la volta è divisa in otto scomparti triangolari convergenti al vertice: la fascia di un arco divide i quattro triangoli verso l'ingresso da quelli verso l'altare, e la colorazione diversa di essi risponde ai periodi in cui vi lavorò il pittore: chiara e gaia come in palazzo Buonvisi la parte più antica, iniziata nel 1595; illanguidita la seconda, dal 1602 in poi.

I quattro triangoli più vicini all'altare figurano il *Paradiso degli Angioli*, dei *Martiri*, degli *Apostoli* e dei *Patriarchi*; gli altri verso l'ingresso, il *Paradiso delle Vergini* (fig. 608)[1], dei *Monaci*, degli *antenati di Cristo* e dei *Pontefici*. In ogni triangolo angioletti tengon rotuli con versetti di salmi.

Nelle lunette lungo le pareti si succedono visioni apocalittiche, in un crescendo di luce e di angelici splendori. In una lunetta, *Mosè con le tavole della legge si presenta a San Giovanni;* in un'altra, il *Trono di Dio, fra angioli che fendon con le spade sguainate le nuvole e suonan tube d'argento, appare all'Evangelista*, entro una atmosfera impastata di luce. Nella terza, l'*Eterno in trono maledice i ribelli fugati dalle spade degli angioli, mentre sulla terra un drago assale la folla*. Appare, nella quarta lunetta, l'*Immacolata, circondata di stelle, mentre un angiolo scaccia il demone con la spada e un angioletto, soffiato nella luce, vola verso Dio. Altri angioli con libri aperti trascorrono sulla terra.*

---

[1] In questo coro giovanile, inghirlandato di rose e presieduto da Santa Caterina con la corona di spine, riappare, accarezzato da ombre e luci più varie e fuggevoli, il gruppo fiorito delle Virtù di Palazzo Buonvisi.

Il *Giudizio finale* segue nella quinta lunetta (fig. 609), in intenso contrasto fra la bianca trasparenza degli Eletti e le forme incenerite dei Reprobi.

In tutti gli affreschi, il pittore ha trasfusa la sua ricchezza

Fig. 607 — Lucca, Pinacoteca civica.
Ventura Salimbeni: *Ritratto con i simboli di S. Caterina.*
(Fot. Alinari).

d'immaginazione, l'attrattiva dei ridenti colori e delle luci improvvise che imprimono rapidità alla visione, non così unita, forse, nell'effetto compositivo. Qualche accento scuro avviva le ariose chiome degli angioli, e le note più limpide del verde,

Fig. 608 — Siena, Chiesa della Trinità. Ventura Salimbeni: *Coro delle Vergini.*
(Fot. Ceccato).

Fig. 609 – Siena, Chiesa della Trinità. Ventura Salimbeni: *Eletti e Reprobi*.
(Fot. Ceccato).

del giallo, del rosa, ne colorano i veli alianti. Qua l'oro di una dalmatica a fiorami risplende, là s'illumina un verde smeraldino; tra le finestre sono scene finissime, nudi condotti con ogni cura, angioli eterei con qualche nota di verde un po' forte. Tutta una colorazione a festa celebra, nella gloria del Paradiso, i sorrisi della vita [1].

Nel 1600 Ventura diede le sue migliori prove di coloritore negli affreschi di San Bernardino e della chiesa di Santo Spirito a Siena. Tutta una serie di lunette sormontate, nel pennacchio, da gruppi d'angioli con tabelle, circonda l'oratorio inferiore della Confraternita di San Bernardino. Tre di queste lunette sono del Salimbeni, e figurano *Tobia Tolomei moribondo* e due miracoli di San Bernardino: la *Guarigione del fanciullo ferito da un toro*, e la *Resurrezione di un annegato*.

Nella lunetta di *Tobia infermo* si vede, in primo piano, il letto del gentiluomo circondato dal Santo e dai parenti, e la stanza che s'apre su di una piazza con il pergamo ove il Santo predica. In un rapporto delicatissimo di grigi, di violacei, di bianchi d'avorio, appaion le figure attorno il letto; e il rosa morente della coltre è messo in risalto dallo scuro verde opaco del tappeto e della tenda nel fondo. L'insieme si compone in armonia cromatica tenue e deliziosa, che svaria sottilmente di luci per le sfaldature falcate dei panni, di origine beccafumiana.

Anche più squisito si fa il gioco cromatico nelle figurine minuscole della *Predicazione*, tocche di lievi colori, di gialli, di bianchi perlati, di grigi, sul pavimento rosato, sotto le arcate avvolte in un pulviscolo atmosferico grigioviola, d'incomparabile delicatezza. Par che il pittore goda con quei balocchetti sparsi, a svariar impercettibilmente i colori in una fioca armonia

---

[1] I ricordi del lustro raffaellismo proprio al Cavalier d'Arpino riappaiono chiari nella focosa scena della *Sconfitta di Alarico*, mentre l'influsso della più disinvolta e roboante maniera decorativa dei tardi cinquecentisti fiorentini può scorgersi nel *Concilio di Nicea* (fig. 610), tra ricordi raffaelleschi della scuola d'Atene. Colonne tortili, enfatici drappi scuri sulla chiarità vitrosa di un prolungato fondo architettonico, rumor di sete squillanti e mosse, frastaglio di gruppi, contrasti incessanti di luce e controluce, danno alla composizione, foggiata su vecchi schemi accademici, un effetto decorativo brillante e spavaldo, d'apparisceenza teatrale.

Fig. 610 – Siena, Chiesa della Trinità. Ventura Salimbeni: *Il Concilio Niceno.*
(Fot. Ceccato).

cromatica messa in risalto dal freschissimo verde del tappeto sul pergamo, chiaro chiaro anch'esso, come d'erba primaverile.

Nella lunetta successiva, *una donna regge il bambino ferito dal toro, davanti al Santo in ginocchio* (fig. 611), attorno si protendono a guardare gli assistenti alla scena. Tra le figure sfaldate con un metodo più affine a quello del Beccafumi che all'altro del Barocci, i colori si succedono in una gamma preziosa di grigi sbiancati come da un pallido sole invernale, di bianchi opalini, di rosa tenui, di fiochi cilestri, di verdi chiarissimi, primaverili come il bianco luminoso, il bianco di nuvola delle spalle muliebri. La delizia cromatica culmina nella figura di vecchio in berrettino cilestrargento fioco fioco, e in veste di un roseo ineffabile, e nella donna dietro questa figura, dipinta in un tono di verde tenero, sottile, in un soffio di verde. Un pulviscolo sulfureo e viola sfuma nel fondo.

Si ripete, nella lunetta del *Fanciullo annegato* (fig. 612), il cangiar tenue metallico dei colori sulle forme sfaldate, ma con qualche contrasto di verde scuro intenso, che mette accenti nella crepuscolare trasparenza delle tinte usate dal raffinato colorista in questi piccoli capolavori.

Simili qualità di colore si ritrovano negli affreschi con *Storie di San Giacinto*, eseguiti dal Salimbeni in Santo Spirito, a decorazione della cappella ov'è la pala del Vanni con un *Miracolo del Santo*. In quattro riquadri il pittore ha divisa la parete d'altare, maggiori quelli in basso, minori i due in alto: tendaggi rosa sostenuti da angeli uniscono le cornici di finto alabastro, arricchite di cartelle e di scudi.

Come in San Bernardino, lo stile narrativo, agile ed elegante nella sua disinvolta facilità, s'adatta spontaneo alla ridente chiarezza di un colore che vibra riflettendosi dalle superfici sfaldate e nitide in continui bagliori. La folla, nel *Miracolo del Santo che guarisce i gemelli ciechi* (fig. 613), disegna tra due edifici un decorativo festone fiorito delle più fresche note di colore: due quinte di palazzi in ombra e qualche macchietta controluce accentuano il distacco fra il capriccioso chiaroscuro della folla

Fig. 611 — Siena, S. Bernardino. Ventura Salimbeni: *Miracolo di San Bernardino.*
(Fot. Ceccato).

Fig. 612 — Siena, S. Bernardino. Ventura Salimbeni: altro *Miracolo del Santo*.
(Fot. Ceccato).

e la trasparenza cristallina dello spazio sgombro fra gli alti edifici e il cielo. Una figurina di ragazzo seminudo controluce, altre

Fig. 613 — Siena, Chiesa di Santo Spirito.
Ventura Salimbeni: *Miracolo di S. Giacinto.*
(Fot. Alinari).

ai lati, chine dall'alto, ripetono al limite della piazza, con senese cadenza, l'arco del fiorito festone umano. Rotonde si disegnano le figure al centro, specie quella della madre con i due putti che

sembran stampati entro i moduli a cerchio cari al Genga e a Ferraù Fenzoni, mentre ai lati le immagini prendon senese sottigliezza, tanto nel vecchio a destra, col mantello di un cilestre che imbianca e par d'aria cangiante, quanto nella giovinetta snella a sinistra, sulle cui vesti popolane e sui vaporosi capelli il pittore ha posato vezzi di perle e diademi, quasi madrigale alla bionda bellezza del suo tipo di donna prediletto. Ma soprattutto nella flessibile figurina di fanciulla che sbuca dalla tenda scura di un cocchio come da un carro di saltimbanchi, piegandosi alla carezza d'ineffabili mezze luci e penombre, e nell'altra di damerino, tagliata come diamante che sfolgori nell'ombra, il gusto di esteta proprio al Salimbeni trova note squisite e bizzarre, derivate in linea retta, specie alla fosforescente immagine di ragazzo, dalla tradizione senese del Beccafumi. Questa figura, col capriccio luministico del berretto e del mantello, e col volto affilato da un bagliore nell'ombra, la veduta irreale di città con gli alti edifici senza spessore fra lo specchio di una piazza di cristallo e un cielo di chiara seta, mettono il Salimbeni colorista in un piano più alto di quello del Vanni. In un contrasto quasi glaciale si oppone la solitudine abbagliata del fondo al mobile chiaroscuro della folla. Il disegno ha manchevolezze evidenti, ad esempio nelle mani enormi del putto miracolato in grembo alla madre, e in certe curiose sproporzioni di volume, ma ciò si dimentica davanti a una forma così duttile, così pronta a piegarsi al gioco di un luminoso e delicato colore.

Anche più intenso e vibrante è l'effetto cromatico nell'affresco di *San Giacinto che passa a guado sul suo mantello le acque della Morava per distruggere il tempio pagano* (fig. 614). Più chiara che in altre composizioni può qui scorgersi l'impronta baroccesca nella mobile sfaccettatura delle forme campeggianti in primo piano e nei tipi delle due figure sul margine; l'ipotesi del Voss che il Salimbeni si sia ispirato alla *Vocazione di Sant'Andrea* del Fiori non sembra reggere davanti a un effetto di luce e di colore tanto diverso, che non scaturisce dalle brume madreperlacee del fondo baroccesco di mare e cielo, ma da giustapposizione

di strie colorate in tenue varietà di rilievo. La visione romantica e atmosferica di Federigo Fiori divien fredda e tagliente in Ven-

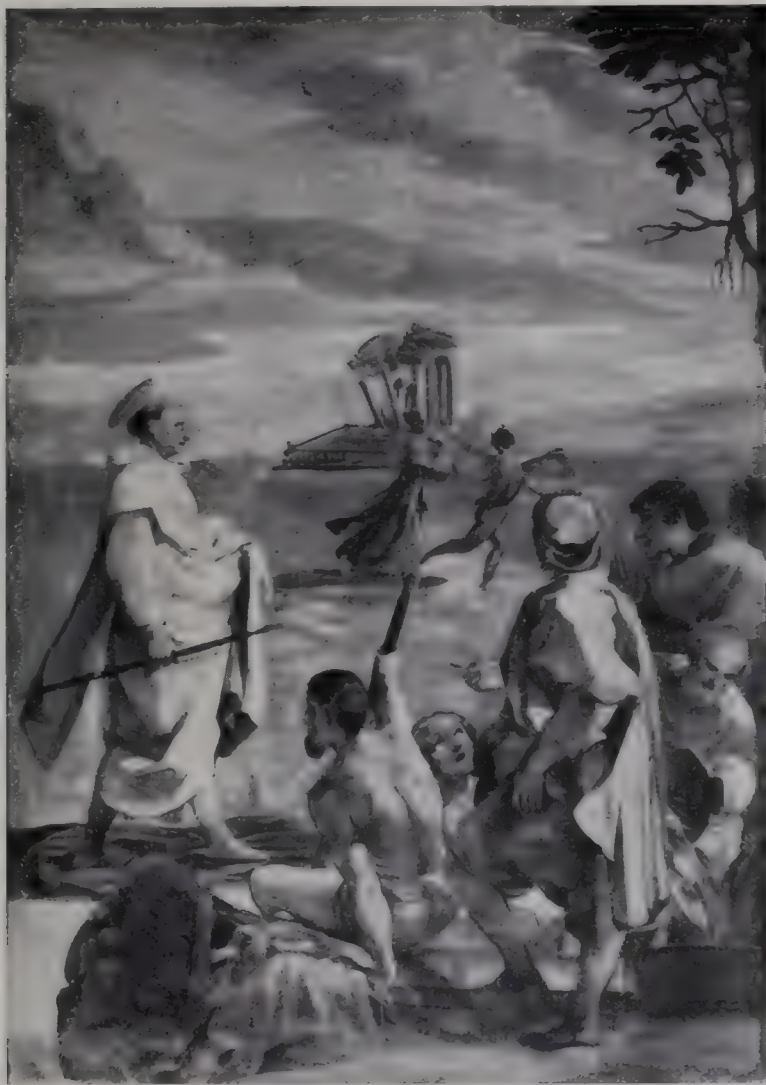



Fig. 614 — Siena, Chiesa di S. Spirito.
Ventura Salimbeni: *Miracolo di S. Giacinto.*
(Fot. Alinari).

tura, che richiama talvolta, con gusto più fine e con effetti di luce più squillanti, certi intarsi cromatici del Lilli.

Da quel fondo come d'arazzo, che in un angolo s'avviva per

il ricamo di rami e frondi oscure sul chiaro cielo, staccano la figura elastica del Santo nella bianca veste soleggiata, e il roccioso gruppo dei pescatori, stagliati sul fondo da luci e ombre senza passaggi, simili a quelle che nelle incisioni del Salimbeni scompongono la forma per bruschi contrasti di bianco a nero. Notevole brano pittorico è la rete intessuta di sole sulla sponda oscura della barca.

In piccolo, nelle storie minori, la visione cromatica appare, come nelle lunette di San Bernardino, più rara e preziosa. I cilestrini, i rosa serici, i gialli di paglia o di canario, i violetti, i grigi, adornano le sfaldate figurine, che rappresentano, con il gusto piano e vivace a un tempo del Salimbeni narratore, la scena della resurrezione di un fanciullo, altra visione deliziosa di un angolo di cittadina, con donne sedute in cerchio a chiacchierare e bimbi che giocano, sotto la luce cristallina del cielo.

L'altro scomparto minore rappresenta una tempesta, con figurine in fuga e il turbine che lontano sconvolge la terra. In un crescendo armonico di moto, si passa dall'irrigidito gruppo beccafumiano presso l'architettura al Santo inginocchiato, col fremito della veste bianca attorno, ai gruppetti minuscoli verso i campi, come in preda al vento. In tutto quello sfarfallio di cose mosse dal turbine, brillano i tersi e fievoli colori sul fondo tempestoso.

La luce vibrante degli affreschi di San Bernardino e di San Domenico s'illanguidisce nella pala con l'*Apparizione della Madonna e di Gesù a San Rocco* (fig. 615), ove il gusto decorativo del Salimbeni sopravvive nelle forme allungate e lievi sopra un fondo serico d'alberi, colli e cielo, nelle carni diafane e nella ghirlandetta di riccioli del piccolo Gesù parmigianinesco, e soprattutto nella studiata eleganza del gruppo di Madre e Figlio, tenue e come sospeso sul fondo lieve di paese. Il puttino di raso s'aggrappa alla mano della Vergine per non scivolare sul lucido pendìo di stoffa, e quell'espressione d'instabilità trova rispondenza nell'arco fragile della persona di Maria. Nulla di mistico, nonostante lo sguardo appuntato del Santo, nella sacra compo-

Fig. 615 — Siena, Chiesa della Contrada della Lupa.
Ventura Salimbeni: *Apparizione della Madonna a San Rocco.*
(Fot. Lombardi).

sizione ideata con la frivola gentilezza delle pitture lucchesi, in un colore tenue e languidetto, con figure e alberi di seta sulla pallida seta del cielo. Nel bellissimo particolare del cane, che rivela in Ventura Salimbeni, come già la rete dell'affresco di San Giacinto, qualità d'animalista e di pittore di natura morta, l'effetto di luce d'improvviso s'avviva, e qualche sprazzo repentino di sole fa scattar la vita dalla testa irrequieta e dagli occhi brillanti.

Alquanto più antico, forse del 1600, quando il Salimbeni dipingeva le storiette di San Bernardino con i fondi chiarissimi e come abbagliati, possiamo ritenere il quadretto dell'*Annunciazione* a Budapest (fig. 616), caratteristico della maniera superficiale e artificiosa del pittore. Nonostante l'intenzione mistica, assai sgradevolmente espressa dallo sguardo afflitto di Maria e dal suo scialbo volto, il quadretto sembra improvvisato per gioco, per ischerzo, in quella sconnessa disposizione d'oggetti e di figure come scomposti dal capriccio della luce: la Madonna compunta alza gli occhi al cielo, senza accorgersi dell'angioletto beffardo, che s'avventa verso di lei col giglio floscio in una mano e l'altra protesa ad accompagnar la parola. L'interno è appena indicato con una prospettiva alquanto incerta, come l'architettura del letto pesante di Maria, che il pittore si studia di alleggerire con un viluppo di seta. L'angioletto scarmigliato ha fretta di sbrigar la sua missione; e di volo s'annoda alla colonna il drappo del baldacchino, che è il brano più spiritoso del quadro per quel mettersi all'unisono delle sue pieghe trasverse con l'effetto luministico della colomba. Nei putti su in alto, che spiano la scena in gruppi leggiadrissimi, non senza qualche raffaellesca impronta, riappare la grazia sfarfallante e birichina dei loro compagni nell'oratorio di San Bernardino; e il particolare della mensa abbagliata in un interno indefinito e cristallino richiama il fondo di Siena in pieno sole, in una delle storie di quello stesso oratorio. Notevoli sono anche qui i particolari di natura morta, pretesto al pittore di miniaturistiche finezze: la sedia con i vimini staccati dalla luce, le cesoie preziose, il gomitolo di refe

Fig. 616 — Budapest, Pinacoteca. Ventura Salimbeni: *L'Annunciazione.*
(Fot. per cortesia della D.ssa E. Mirolli).

in un barbaglio di sole, la trina col zig zag dei fili nivei sul fondo vitroso, il gingillo del libro disfatto nelle mani di Maria. L'effetto stesso di luce tien dello scherzo, in quel suo sprizzare improvviso sulle pieghe del baldacchino e sulle ali della colomba, in quel ritmo affrettato e capriccioso, che par riflettersi nel disordine dell'improvvisata scena. Il colore trae da limpidità di luce la vita propria agli affreschi del Salimbeni: un bagliore sprigiona l'oro dalla capigliatura ventilata dell'angelo; e i cilestri, i gialli, i rosa delicati, ritrovano tutta la loro freschezza.

Anche la frivola e graziosa originalità di quest'improvvisata opericciola vien meno alla grande pala d'altare con la *Crocefissione,* in San Domenico (fig. 617), dove il pittore, pur traendo dal Baroccio le forme sfaldate del nudo di Cristo e delle stoffe che vestono la Santa monaca, e i gruppi duplici, come sospesi a un filo invisibile, degli angioletti piangenti, è costretto a ricorrere agli antichi schemi umbro-senesi dalla sua incapacità di dar vita a visioni drammatiche. Scadente è il modellato del Cristo; crudo il taglio di luci e ombre sulla figura corrusca di San Tommaso Colombini, dove tornano ad apparire metodi luministici beccafumiani.

Si ritrovano le vivide tinte abbagliate di sole nella *Visione di San Galgano penitente,* dipinta per il Rifugio a Siena (fig. 618), dove il Salimbeni ritrova le sue qualità d'elegante narratore e di vivace decoratore, presentando con spirito cavalleresco, come in signorile convegno, gli angeli biondi, i gruppi di prelati e di gentiluomini, macchiette di cavalieri in distanza, gli angioli in alto, tra cui delizioso il motivo dei due angioletti abbracciati e del grande angiolo con volto femmineo, veduto di sotto in su in un fruscio di luci e d'ombre effimere [1].

Il Salimbeni si è ricordato della trama squisitamente orna-

---

[1] Nel grande angiolo serico il tipo è più proprio del Vanni che del Salimbeni, e nei due angioletti ridenti, di squisita grazia correggesca, è una pastosa morbidezza di carni che non troviamo mai in Ventura, e che solo può spiegarsi nel Vanni del periodo più aderente al sensualismo pittorico dell'arte bolognese. Bisogna tuttavia riconoscere che l'unità dell'effetto cromatico è in questo dipinto tale da render poco spiegabile l'intervento diretto del Vanni.

Fig. 617 — Siena, Chiesa di S. Domenico.
Ventura Salimbeni: *Crocefissione.*
(Per cortesia della D.ssa E. Mirolli).

mentale intessuta dal Vanni per la sua *Comunione di Santa Maddalena* a Genova, e con la guida di essa ha creato il fondo tutto trafori. Ma l'effetto che ne risulta è del tutto diverso. Sulle superfici lustre e sottili dei corpi, sui tronchi di raso, il colore scintilla imbevuto di luce. L'intenso chiaroscuro degli alberi e dei gruppi umani divien corrusco sul terso cielo, mentre nel quadro del Vanni la trama d'alberi e di nubi si stampava delicata sul fondo crepuscolare. Così nei volti degli angioli il nero degli occhi è stranamente vivace; e il ramoscello, che nella pala di Santa Maria di Carignano si stacca dal tronco sul margine a sinistra, qui par sgorgare da esso in luminoso zampillo. I gruppi sono sparsi, come gli alberi, in questa pittura arazzo: controluce stagliati sul biancor del cielo i due cavalieri nel fondo; la folla degli assistenti alla scena veduta in un riflesso di sole, che si fa più squillante a destra, nel gruppo degli angioli, sulle sponde rocciose del pozzo, nella soleggiata bianchezza del Santo. Qualcosa ricorda ancora, in quest'opera, le superfici oleografiche del Cavalier d'Arpino, come altre volte può scorgersi nelle pitture del Salimbeni. Soltanto la roccia irregolare e scabra del pozzo è resa nella sua essenza dalla luce, come la piccola coppa di vetro, ingioiellata da qualche tocco di bianco nell'ombra cristallina.

In un quadrettino di rame della Galleria degli Uffizi, con la *Visione di San Galgano* (fig. 619) il moto delle figure lievi, declinanti in linea trasversa, e il brulichio di luci che anima la selva, risultano a un effetto leggendario di apparizione. Ligneo è il cavallo, ma le altre figure e gli alberi si fondono in un insieme vaporoso. S'apron le braccia dell'angiolo fanciullo come ali di farfalla pronta a spiccare il volo, e par che da quel gesto alato si sprigioni lo zampillo luminoso degli alberi, nel fondo di fiaba. È un effetto di luce fuso, quasi tonale, del tutto nuovo nell'arte del Salimbeni: e desta in noi, nonostante la gamma fredda dei colori, il ricordo dei fosforescenti paesaggi di Dosso Dossi o dello Schiavone. Anche il gregge corroso da un'atmosfera ombrata, il cespuglio a destra nel centro, presso il cavallo, orlato

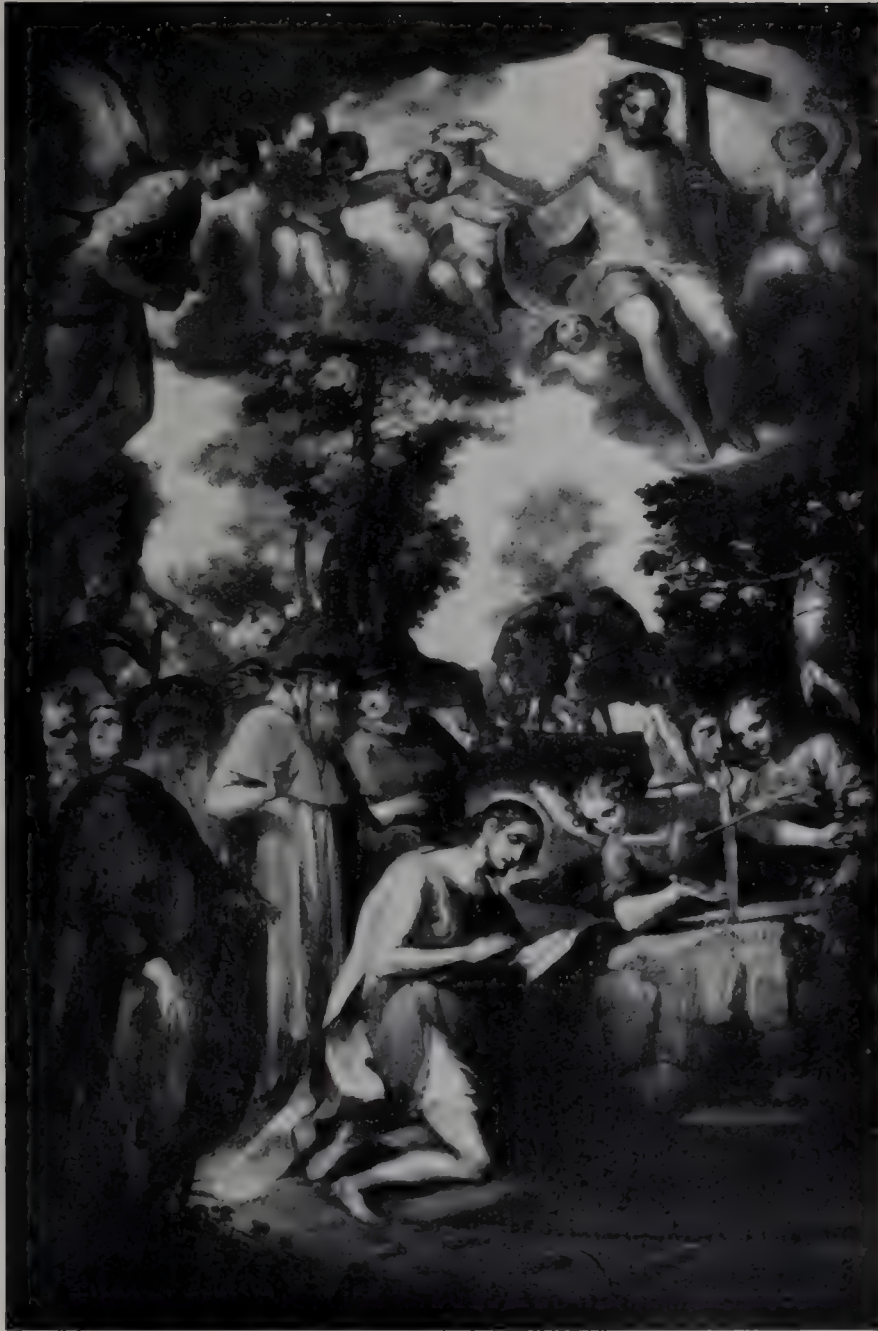



Fig. 618 — Siena, Chiesa del Refugio. Salimbeni (e Vanni ?): *Visione di San Galgano.*
(Fot. per cortesia della D.ssa E. Mirolli).

di tocchi incandescenti, le due macchiette di cavalieri dipinte con rapidità corsiva, indicano che il Salimbeni ha eseguito questo focoso quadretto sotto l'impressione di qualche bella opera, veduta a Firenze, di maestro educato a forme veneto-emiliane.

Qualche risultato del soggiorno di Ventura nel centro intellettualistico di Toscana può scorgersi per l'introduzione di elementi manieristici fiorentini fra quelli barocceschi [1], nella vasta composizione raffigurante la *Caduta della manna*, dipinta per la tribuna del duomo senese (fig. 621), cui, per lo studio di adattamento a schemi manieristici fiorentini, vengon meno la spontaneità e la vivezza pittorica degli affreschi di San Bernardino e di Santo Spirito. Tuttavia le qualità del frescante si fanno strada anche in questa elaborata composizione e la virtuosità del coloritore si riflette in fini lumeggiature di superfici, quali posson vedersi nel primo gruppo baroccesco di donne, e nelle altre più lontane a sinistra, presso la tenda, in penombra abbagliata. Rara è la gamma delle tinte nella dama in primo piano, a destra, presso il margine del quadro, dipinta in una vaporosa gradazione di grigi, che imbiancano, s'imperlano, sfumano con leggerezza di soffio, ora volgendo al verdino, ora al violetto, ora al giallo.

Sottile modulatore di passaggi di luce, il Salimbeni affila il volto di una donna china di sbieco, in primo piano, con un radente bagliore argentino; riporta ombre abbagliate dal volto sulla spalla di un'altra seduta al limitare di una tenda, tra una snella figurina di canefora e una giovane donna col fantolino sulle ginocchia, il cui volto in penombra rarefatta ha la preziosa esiguità di tessuti propria al Salimbeni dei momenti migliori. Qualche ombra, a differenza che nelle pitture del 1600, è rossastra

---

[1] La composizione più aderente ai modi barocceschi nell'arte del Salimbeni è la *Sacra Famiglia* degli Uffizi (fig. 620), di un preziosismo stucchevole, poco sentita anche nei particolari di natura morta. Solo il motivo del cucciolo tremante nell'ombra gettata sul suolo dal corpo materno, e gli oggetti di rame nel fine pulviscolo solare che penetra dalle finestre, richiamano in qualche modo le qualità più note del Salimbeni. Ma nell'interno di cucina, la vita degli utensili è soffocata dalla disposizione convenzionale, meccanica. Notevole il persistere della tradizione chiaroscurale beccafumiana specialmente nel taglio netto di chiaro e scuro della veste di Maria, scomposta a piani levigati dal cader della luce.

Fig. 619 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Ventura Salimbeni: *Apparizione di S. Michele a S. Galgano.*
(Fot. Brogi).

e senza risonanze, come può vedersi in certe immagini accademiche di primo piano, forse anche per effetto di restauri.

Nel disporre i gruppi di figure, come le tende e le rocce nel

Fig. 620 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Ventura Salimbeni: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

paesaggio soprelevato, il pittore ha voluto creare un rapporto articolato di superfici di chiaro e scuro, mediante una distribuzione di cose a scacchiera, che deriva dai Fiorentini, sebbene

Fig. 621 — Siena, Duomo. Ventura Salimbeni: *Il miracolo della manna.* (Fot. Lombardi).

l'effetto risulti un po' disperso, un po' slegato, come spesso anche nell'opera del Vanni. Evidente è la derivazione fiorentina del nudo in piedi, da tergo.

Le figurine di fondo, tagliate e lumeggiate con brio, e il paesaggio teatrale, di rocce ad archi e a grotte, cangianti dal violetto al giallino sotto un cielo di madreperla, meglio riflettono, anche perchè immuni da guasti, la fantasia pittorica di Ventura.

Nella vasta composizione di *Esther davanti Assuero* (fig. 622), arricchita di pomposi costumi e di pesanti edifici che fan rimpiangere i diafani sfondi alle *Storie di San Giacinto*, il pittore si studia di raggiungere un effetto decorativo col rabesco di gruppi variopinti che dal primo piano si snoda, tra spazi vuoti, sino alla tenue veduta di una piazza di Siena, ove l'episodio dell'impiccagione di Annan par tratto da una cronaca figurata. Il moto angolare delle moli marmoree si coordina al serpeggiar della folla e alla ruota d'angioli che s'insinua nelle rientranze e s'avventa dalle sporgenze dei cornicioni, formando alla mossa architettura corona vivente col suo barocco mulinello. Una curiosa sproporzione si nota tra la lunga figura in cartapesta del re Assuero e i due angioli macchinosi della Gloria.

Il colore, come nell'affresco della Manna, non uguaglia quello del Salimbeni frescante alle soglie del Seicento, ed è anche offuscato da restauri: tuttavia è notevole nella sua gamma di violetti, di bianchi argentini, di azzurri freddi, e in quel gorgheggiar delle tinte, prodotto dal fremito della linea e della forma sfaldata intorno al tappeto verde grigio. Il girar d'angolo delle pesanti architetture accentua l'effetto pittoresco della scena e la sottile eleganza dello sfondo animato.

Negli affreschi laterali, con *Santi e Beati di Siena* entro un massiccio loggiato (fig. 623), il frastaglio della linea sprigiona, specialmente dal gruppo sfaccettato e brillante di Sant'Ansano, un moto effimero di luci perlacee. Vi si scorge, chiaramente, l'influsso dei Fiorentini collaboratori del Salimbeni nel chiostro dell'Annunziata, e in particolare quello di Bernardino Poccetti.

Non può dirsi che negli affreschi del Duomo le impressioni

Fig. 622 — Siena, Duomo. Ventura Salimbeni: *Esther davanti Assuero.*
(Fot. Lombardi).

fiorentine abbiano del tutto giovato al pittore, mentre in un suo ultimo capolavoro di frescante, il *Coro d'angioli musici* nella chiesa del Santuccio (fig. 624), il felice adattamento della vivacità macchiettistica del Poccetti alle risonanze del luminoso color di Ventura conduce a un'intensità nuova d'effetto pit-

Fig. 623 — Siena, Duomo. Ventura Salimbeni: *Santi senesi.*
(Fot. Lombardi).

torico. Nello spumeggiar delle luci, arginato da rocciose figure e dall'ombra corrusca del grande organo, fioriscono i rosa, i gialli, gli azzurri; e più squilla il colore nell'ombra abbagliata che avvolge il suonator di liuto e la sua cetra vibrante. Nulla più di architettonico è nella composizione, ma una libertà pittoresca di moti, che nasce dal girar d'angolo dell'organo, dagli archi delle figure, è soprattutto dal capriccio chiaroscurale.

Come nei *Santi* del Duomo di Siena (fig. 625), il modulo del Salimbeni è cambiato: i tenui profili, le grazie preziose del primo periodo scompaiono: i tondi volti han grossi e molli lineamenti, che traggon vita, quasi un raggiante splendore, dal mutar delle

Fig. 624 — Siena, Chiesa del Santuccio. Ventura Salimbeni: *Coro di Angeli.*
(Fot. Lombardi).

luci. Corre rapido il pennello, lasciando qua e là sulle vesti, sulle carni degli angioli, l'impronta delle setole, e ravvivando le chiome con qualche accentuazione oscura. I volti mancano interamente di spiritualità e di passione; ma dal fremito delle vesti, da tutte quelle grandi ali variopinte, dal moto della luce, che spumeggia

Fig. 625 — Siena, Duomo. Ventura Salimbeni: *Santi senesi*.
(Fot. Lombardi).

tra grandi masse oscure, par sgorghino i suoni. Un confronto tra il gruppo dei pescatori negli affreschi di S. Giacinto, del 1600, e questo di angioli musici, del 1612, mostra chiaramente quale rivolgimento abbia prodotto nell'arte di Ventura Salimbeni la vicinanza ai tardi maestri fiorentini.

Il modulo largo dei volti, i lineamenti rotondi, le grosse labbra degli angioli del Santuccio, si rivedono, ammorbiditi dalla pittura a olio, nel quadro delle *Marie al sepolcro* dipinto per la chiesa dei Santi Quirico e Giulitta (fig. 626). Il Salimbeni si propone, in quest'opera, un effetto essenzialmente luministico, valendosi del fondo scuro per intensificare il dramma di luce tra

Fig. 626 — Siena, Chiesa dei Ss. Quirico e Giulitta.
Ventura Salimbeni: *Le Marie al Sepolcro*.
(Per cortesia della D.ssa E. Mirolli).

l'angelo seduto sull'orlo del sepolcro e la Maddalena che tremante l'interroga. Il bagliore dell'angelo, con grandi ali alla Guido Reni, accende l'immagine della donna, melodiosa nel gesto, e disfà, per eccezione nell'arte del Maestro senese, il tessuto delle vesti angeliche, mentre nel braccio disteso torna ad apparire l'esiguità trasparente propria alle superfici del Salimbeni.

Centro di luce è il sepolcro: il chiarore dell'angiolo vi s'affonda, e infonde al marmo un'abbagliante incandescenza, come se del Cristo risorto fosse rimasta l'essenza di luce. Potrebbe pensarsi, davanti a questa opulenta immagine d'angiolo estranea all'ideale estetico di Ventura, che qualcosa sia giunto a lui del sensualismo carraccesco di Guido Reni, mentre nel gruppo delle donne, e nella melodia dei suoi contorni falcati, rispunta il fiore dell'eleganza senese.

Nell'ultima opera, il *Cristo sulla via del Calvario* in Sant'Agostino (fig. 627), Ventura Salimbeni abbandona la ridente limpidità delle sue tinte per avvolger la scena in un'intonazione grigioverdastra, che vela le pittoresche architetture e la folla, e abbassa i colori, lasciando qua e là emergere, in uno schiocco di fredde luci, la veste grigio alluminio e le gambe rosate di un manigoldo, le carni rossastre di un altro, il pallore del Cristo nella tunica livida, il bianco gessoso di una manica del monello in angolo a sinistra, brano realistico di stampo fiorentino. Tutta l'intensità del colore, nel quadro circonfuso di caligine grigia, si raccoglie ai due estremi: nella fiamma rosa del cielo e nella veste della Vergine, di un giallo canario sul manto azzurro-viola. In questa figura, schiettamente senese, il Salimbeni trasfonde le sue tendenze mondane, il suo gesto prezioso. Il dolore della madre divina vuol esprimersi con eleganza; il corpo vuol cader bene, nello svenimento, formando strascico sullo strascico del manto largamente sfaldato; e San Giovanni solleva il braccio di Maria perchè l'esile mano s'affili alla carezza della luce. Si colora il volto lievemente al riflesso giallo della veste, mentre nella tunica dell'Evangelista, sotto il manto turchino, arde la rossa brace.

La forma sfaldata, la linea frastagliata, il fruscìo delle luci,

Fig. 627 — Siena, Chiesa di S. Agostino.
Ventura Salimbeni: *Cristo sulla via del Calvario.*
(Fot. Lombardi).

il fondo pittoresco, la folla brulicante, risultano, più che a un effetto tragico, a un effetto scenografico, non senza una tinta di romanticismo. Vi sono innegabili qualità pittoriche, ad esempio nella testa della Veronica, arrossata in penombra come da un lontano riverbero di fiamma.

Più che del Fiori, può vedersi in questo quadro, iniziato, o almeno divisato, dal Casolani, l'influsso, già notato dal Voss, di un Fiorentino che da Venezia e dal Baroccio trasse gli elementi della sua maniera, il Cigoli, che amò appunto le atmosfere ombrate e gli atteggiamenti romantici.

Al chiudersi della vita, proprio nell'ultima opera, intristisce, appannato per nebbie cineree, il colore del Salimbeni, che dalle superfici terse delle cose, dai cieli abbagliati, ove l'azzurro muore nel chiaror cristallino dell'aria, aveva tratto una tipica vibrante nitidezza. Il Baroccio, con le sue iridescenze e i suoi piani sfaldati, il Lilio e Ferraù Fenzoni con le fantasie decorative di Santa Maria Maggiore, il Cavalier d'Arpino con la insoffribile lucentezza delle superfici polite, le grazie e le eleganze del Correggio e di Francesco Mazzola, più tardi il Poccetti e il suo mutevole chiaroscuro, diedero elementi alla maniera di questo eclettico che porta nell'arte un gusto delicato e frivolo di decoratore e di facile narratore. Nè si deve dimenticare l'importanza dell'influsso di Domenico Beccafumi sul colorito del Vanni, e, più, su quello del Salimbeni, che eredita da lui le diafanità cromatiche, gli accordi di giallo e di violetto, i passaggi repentini dal chiaro allo scuro, le evanescenze luminose. Ineguale è il valore di questo maestro, che rimane, più del Vanni, aderente alla visione manieristica, solo talvolta staccandosene, ad esempio nel vibrante capriccio chiaroscurale degli angioli al Santuccio, dove la libertà piena dell'effetto pittoresco è paragonabile a quella raggiunta dai più vivaci novatori fiorentini, se pur meno che in essi conseguente e vigorosa, meno che in essi secondata da tradizioni disegnative profonde. Ma nei suoi periodi migliori, e in generale nell'opera a fresco, il fratellastro di Francesco Vanni spiega il suo gusto aristocratico nella scelta di un colore vario

tenue e brillante, che di continuo vibra sui piani della forma scomposta da luce. Fin da principio egli si presenta, con i manieristici affreschi lucchesi e con la *Santa Caterina* della Galleria di Lucca, in veste di raffinato buongustaio dell'arte, pago di veder brillare i colori sulle superfici forbite e sfaldate, di abbozzar gesti eleganti, d'infondere alle carni leggerezza col gioco dell'ombra abbagliata. L'atteggiamento romantico, trasfuso dal Sodoma ai Senesi e dominante nella religiosa fantasia del Vanni, è, può dirsi, ignoto al Salimbeni, che passa nella storia artistica dell'ultimo Cinquecento a Siena come pittore dotato di brillanti qualità esterne, superiore allo stesso Vanni in virtuosità di colorista sottile e prezioso.[1]

---

[1] Catalogo delle opere.

Badia a Isola (presso Monteriggioni), Comp. del SS. Sacramento: *Gesù Cristo con la Croce; S. Biagio e la Madonna.*

Bagnaia (Siena), Parrocchia dei Ss. Vincenzo e Anastasia: *S. Vincenzo.*

— — *S. Anastasio.*

Basciano (pr. Siena), Pieve: Tre tele.

Budapest, Museo: *Annunciazione* (firmata).

Casciano delle Masse (pr. Siena), Chiesa vicariale: *Maria Vergine e il Bambino.*

Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro dei Morti: Lunette.

— — — *Chiarissimo Falconieri fa edificare la chiesa* (per Pietro Falconieri, 1605).

— — — *Il B° Manetto dell'Antella ottiene le prime indulgenze per la chiesa da Clemente IV* (per il conte di Pitigliano, 1605).

— — — *Morte del B° Bonfigliolo Monaldi* (« Ventura Salimbenius Senen. faciebat 1608 »).

Firenze, Santissima Annunziata: *S. Filippo Benizzi vede la Vergine sopra un carro splendente* (1608).

— Pitti, n. 45: *Madonna, San Giuseppe, S. Anna, Gesù bambino e S. Giovannino che tiene due gattini in grembo per difenderli da un cagnolino.*

— Uffizi: *Autoritratto.*

— — *L'Apparizione di S. Michele a S. Galgano.*

Foligno, Duomo: *Sposalizio di M. V.* (LANZI).

Genova, S. Francesco di Paola, Chiostro: *Il Santo libera un'indemoniata.*

— — — *Altro miracolo del Santo.*

— S. Siro, Cappella di S. Matteo: *Tre storie di S. Matteo.*

— Spinola, Palazzo (già Adorno): Un salotto a fresco (i paesi sono del Tasso).

Lucca, Palazzo Bottini: Affreschi mitologici.

— Pinacoteca: *Santa Caterina.*

— S. Ponziano: *S. Carlo visita gli appestati.*

Lucignano, Chiesa: *S. Elena.*

Montalbano (pr. Radicòndoli, nel Senese), Pieve di S. Lorenzo: *Cristo in croce, i Ss. Francesco, Caterina d'Alessandria, Lorenzo e Rocco.*

Montalcino, Duomo: *S. Giovanni nel deserto.*

— S. Lorenzo in S. Pietro: *Disputa sul Sacramento* (« Ventura Salimbeni pictor senensis fecit anno Jubilei 1600).

Montalcino, S. Lorenzo in S. Pietro: *Crocefissione* (« Ventura Salimbeni pictor fecit 1604 »).

— — *Consegna delle chiavi* (« Ventura Salimbeni senensis f. 1599 »).

— Madonna del Soccorso: *Madonna, Ss. Giovanni, Agostino, Monica, Battista, intorno a un Crocefisso di rilievo.*

Montefollonico, presso, Chiesa dell'Opera del Triano: *Trinità e quattro angioli* (intorno a una Madonna del XIV secolo ad affresco).

Napoli, Museo Nazionale: *Madonna* (Voss).

Perugia, Madonna degli Angeli: Una cappella a fresco.

— S. Pietro: *Processione di S. Gregorio Magno per Roma.*

— — *Punizione di David per il censimento fatto senza il volere di Dio.*

Pisa, Duomo: *Tavola degli Angeli* (firm. dat. 1609).

— S. Frediano: *Invenzione della Croce.*

Ponte a Tressa, Compagnia del — (prov. Siena): *Incoronazione di M. V. e molti angeli* (affr.).

Rapolano, Corpus Domini o « La Fraternita »: *Madonna col Bambino e i Ss. Caterina da Siena, Bernardino, Domenico, Sebastiano.*

Rigcmagno (pr. Sinalunga), Pieve di S. Marcellino: *Madonna col Bambino in gloria.*

Roma, S. Agostino, Sagrestia: *Crocefisso con la Maddalena.*

— Gesù: *Eterno con Angeli* (tondo nella 3ª capp.).

— — *Abramo adora i tre Angeli; Puttini* (affr. nella capp. di contro alla prec.).

— S. Maria Maggiore, Navata maggiore: *Annunciazione.*

— — *Ritorno di Gesù dal tempio fra M. V. e S. Giuseppe.*

— S. Simeone dei Lancillotti: *Circoncisione.*

— Vaticano, Palazzi, Appartamenti di Pio V: *I dodici Apostoli* (con Ferraù Fenzoni).

— Libreria: *Erezione ed accrescimento della Libreria di Atene per mezzo di Pisistrato e Seleuco.*

— — *Bruciamento dei libri ariani nel Concilio Niceno.*

— — *Il terzo concilio costantinopolitano.*

Siena, S. Agostino: *Cristo va al Calvario* (1612, cominciato da Aless. Casolani).

— S. Bernardino, primo ingresso, lunette: *Tobia Tolomei moribondo* (1600).

— — *Fanciullo ferito dal toro* (1600).

— — *Annegato resuscitato* (1600).

— — *Angeli* nella volta (1600).

— Cappuccini (presso Siena), Oratorio interno: *M. V. fra angeli copre col manto S. Bernardino e S. Caterina.*

— S. Caterina, Chiesa della contrada dell'Oca: *Alcuni emissari assaltano la Santa quando è a Firenze* (« Ventura Salimbenius eques et pictor, 1604) ».

— S. Domenico: *Cristo in Croce vivo, la Madonna, S. Giov. Evangelista, la Maddalena, il B.° Giov. Colombini, la B.ª Caterina Colombini* (1606 ?).

— Duomo, ai lati della Tribuna: *La Regina Ester* (1608-1611).

— — *Santi senesi.*

— — *La raccolta della manna.*

— — *Santi senesi.*

— Fontegiusta: Affreschi ai lati dell'altar maggiore con *Nascita e morte della Madonna.*

— S. Giorgio, Sagrestia: *S. Giorgio tra la Fede e la Carità* (lunetta, secondo l'UGURGIERI, su cartoni del Vanni).

— S. Giovannino (presso il Battistero): *Due Santi.*

— Monte de' Paschi: *Cristo deposto fra angioli con simboli della Passione e la Vergine.*

— Osservanza: *S. Crescenzio davanti alla Madonna col Bambino.*

— Palazzo Zondadari: Una Galleria ad affresco.

Siena, S. Paolo: *S. Francesca Romana e un angelo.*
— S. Quirico: Tribuna e laterali ad affresco (1603).
— — *Le Marie al sepolcro* (1610).
— Refugio: *Morte di S. Galgano.*
— S. Rocco, Sagrestia: *Madonna con Cristo e S. Rocco.*
— Santuccio: *Storiette della vita di S. Galgano* (firm. dat. 1612).
— Servi: *La Trinità.*
— S. Spirito: Affreschi con *Miracoli di S. Galgano* (1600).
— — *Guarisce due gemelli ciechi.*
— — *Passa sul proprio pallio disteso sulle acque.*
— — *Risuscita un bimbo morto.*
— — *Ripara le messi distrutte dalla tempesta.*
— Trinità: Tutta la volta (1595-1602), col *Paradiso dei Patriarchi, degli Apostoli, degli Angeli, dei Martiri,* etc.
Sovicille (Siena), Pretura: *Madonna col Bambino, S. Lucia e S. Lorenzo* (affresco).

ALESSANDRO CASOLANI.

1552 — Nasce a Siena, « di ragguardevole parentado, benchè in istato di mediocre fortuna », da Agostino Casolani (forse della nob. famiglia Aringhieri?): pare che la loro gente, secondo il BALDINUCCI, fosse originaria di Casole.

1579 — Il ROMAGNOLI, (ms. nella Comunale di Siena, L. II, VIII, 29 ss.), afferma che in quest'anno coloriva una pala d'altare alla Compagnia della Trinità, quadro che sembra sia andato poi disperso in una chiesa di campagna.

1583 — Dopo esser stato a Roma, è di nuovo nel senese, e secondo il ROMAGNOLI dipinge una *Crocefissione* regalata dal card. Piccolomini a S. Francesco di Siena. Secondo il BALDINUCCI, in quest'anno avrebbe colorito un *Calvario* per Radicondoli.

1584, 15 gennaio — Suor Onesta Longhi gli dà commissione di dipingere una *Natività della Madonna* per la cappella delle Volte in S. Domenico. L'opera dovrà esser finita il 25 marzo 1585 (BORGHESI e BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898, 602 ss.).

1585, 9 maggio — Terminano i pagamenti per la tavola in San Domenico (BORGHESI e BANCHI, op. cit.).

— In quest'anno, secondo il ROMAGNOLI (ms. cit.), sposò Aurelia di maestro Tommaso Rustici, detto il Rusticone.

1587 — Ha incarico di restaurare la *Madonna del Prato* di Simone Martini a Porta Camollia (vedi sotto, all'anno 1613-14).

1588 — Secondo il ROMAGNOLI, gli nasce il figlio Ilario (p. 51).

1589 — Sarebbe di quest'anno la *S. Caterina che persuade i Romani a darsi a Urbano VI* (ROMAGNOLI, pag. 54).

1589 — *Gesù morto con le Marie* in S. Quirico di Siena.

1589, novembre — Secondo il ROMAGNOLI (p. 56), prende parte agli allestimenti festivi per la venuta in Siena del nuovo arcivescovo Ascanio Piccolomini.

1590, 10 maggio — Il ROMAGNOLI (p. 69) cita un documento che lo ricorda a Radicondoli.

1591-93 — L'Andreani riproduce a « chiaroscuro » cose sue.

1594 — *Natività* nel Duomo di Siena.

1594 — In quest'anno, secondo il ROMAGNOLI, è annesso come « fratello » alla Compagnia di S. Girolamo sotto le volte dello Spedale.

1594, 1º aprile — Secondo lo stesso autore (p. 74), è designato ad essere uno dei tre Governatori della Compagnia di San Girolamo.

1596 — È sagrestano di detta Compagnia (ROMAGNOLI, p. 74).

1597 — Sempre dal ROMAGNOLI si sa che si occupava di raccogliere offerte per i restauri di detta Compagnia.

1597 — Due lunette nella Pieve di Corsano (ROMAGNOLI).

1598, 2 luglio — Gli era morto un figlio e aveva fatto cresimare la figlia Virginia (ROMAGNOLI).

1598, 14 nov. — È ricordato come « fratello » della Comp. di S. Girolamo (ROMAGNOLI, 76).

1599 — È chiamato a Pavia, ad affrescare la cupola della Certosa.

1600 — Aiuta il Sorri nella decorazione della sagrestia della Certosa. Sarebbe di quest'anno una *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* al Collegio Ghislieri di Pavia (BARTOLI, *Notizia delle pitture... d'Italia*, Venezia, 1777, II, 18, ss.).

1601 — Secondo il ROMAGNOLI (p. 81), gli son fatti pagamenti per pitture in S. Caterina.

1601, 4 ottobre — È testimone al matrimonio di un tale Achille di Baldassarre, pittore (ROMAGNOLI, p. 82).

1602 — È infermiere della Compagnia di S. Girolamo (ROMAGNOLI, 82).

1603 — È fatto Accademico Intronato come « Dimesso » (id.).

1604 — *Martirio di S. Bartolommeo* nel Carmine di Siena.

1604 — È chiamato a prender parte col Salimbeni e Giov. Paolo Pisani a un concorso per dipingere la tavola della Compagnia di S. Gherardo: vince il Casolani nel 1606. Così il ROMAGNOLI, ms. cit., p. 85 s.

1604 — È eletto Governatore della Comp. di San Girolamo (id.).

1605, 28 agosto — Gli muore « un rede », cioè un erede; non si sa se un figlio o una figlia (ROMAGNOLI, ms. cit., 86).

1606, 20 gennaio — Muore a 54 anni, ed è sotterrato in Duomo. Il ROMAGNOLI, che cita il documento come nel Necrologio della Pieve di S. Giovanni, dice che morì in quel giorno e mese del 1607, e probabilmente tale data è la giusta, perchè l'anno nuovo a Siena cominciava il 25 di marzo. La data 20 gennaio 1606 è fornita per primo dall'UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, 1649, II, 375 ss.).

1613-14 — « Aurelia, vedova del già Alessandro Casolani pittore, rimasta con cinque figli, dei quali due maschi per l'età non ancora adatti a guadagnare, e tre femmine, due delle quali già monacate cappuccine », fa istanza al Granduca perchè le siano pagati 31 scudi, residuo di credito che già suo marito aveva « contro la Balìa per la pittura fatta della Madonna del Prato a Camollia ». Il C. aveva lasciata la sola casa in eredità. La Balìa il 13 novembre 1613 afferma: « Fino dall'anno 1587 dalli SS. Deputati di Balìa fu allogato al maestro Casolani Alessandro, pittore senese, il rifacimento della Sant.ma Madonna del Prato a Camollia », per 150 scudi d'oro, per quanto si giudicasse che tale lavoro valesse assai di più. Appoggia l'istanza della vedova suggerendo mezzi per cui « si sodisfarebbe ad un debito di tanta compassione ». Concordò alle proposte il magistrato del Monte Pio il 15 marzo 1614; e un rescritto sovrano del 7 aprile 1614 ordinava che così fosse fatto (MENGOZZI, *Il Monte dei Paschi* « Notizie artistiche », in *Arte antica senese*, II, 1905, 490).[1]

---

[1] Bibliografia su Alessandro Casolani: UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649; BALDINUCCI, *Notizie* ecc..., (1681-1688) ediz. Milano, 1811, VIII, 388 ss.; TITI, *Guida di Pisa*, Pisa, 1751; ORLANDI, *Abecedario pittorico*, 1753; *Abecedario pittorico annesso alla Serie degli Uomini illustri*, Firenze, 1776; BARTOLI, *Notizia delle pitture... d'Italia*, Venezia, 1777, II, Pavia, 133; DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786, II, 415 s.; *L'Etruria Pittrice*, Firenze, 1795, II, tav. LXIII; LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1809; DA MORRONA, *Pisa illustrata*, Pisa, 1812; MALASPINA, *Guida di Pavia*, 1819; ROMAGNOLI, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi*, ms. alla Comunale di Siena, L. II., VIII, 29 ss.; ID., *Cenni stor.-artistici di Siena e suoi suburbi*, Siena, 1840; TICOZZI, *Dizionario ecc.*, Milano, 1830, I, 292; GRASSI, *Descrizione... di Pisa*, Pisa, 1836-38, III, 104; CAMPORI, *Raccolta di cataloghi, ecc. dal sec. XV al XIX*, Modena, 1870; G. MILANESI, *Sulla storia dell'a. toscana*, Siena, 1873; *Arte e Storia*, 1893; BELTRAMI, *La Certosa di Pavia*, 1895; BROGI, *Inventario.... della provincia di Siena*, Siena, 1897; MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1897; BORGHESI e BANCHI, *Nuovi doc. per la St. d. a. senese*, Siena, 1898; MIREUR, *Dictionn. des ventes d'art*,

* * *

Nel 1584 veniva commessa ad Alessandro Casolani la *Natività della Madonna* per la cappella delle Volte in San Domenico, ove egli dà prova di metodica abilità costruttiva e tende a un effetto di colore vivace e gaio, se non del tutto armonioso. La sua tavolozza è lontana dalle raffinatezze di quella del Salimbeni: esprime piuttosto un gusto campagnolo per la sonorità delle tinte, che alleggeriscono, con la varietà sfarfallante delle pezze multicolori, le forme, più ampie e grevi di quelle del Vanni e del Salimbeni. Alcuni particolari, come la vezzosa bimba annidiata nel drappo bianco a pieghe poliedriche, il putto più lontano, sfiorato da luci perlacee, la figurina di donna con cesto, in veste rosso scura, il bacile di rame, mostrano come il Casolani non sia pittore del tutto trascurabile, nonostante la sua scarsa personalità.

Molto più in basso cade il maestro senese, dipingendo, in un quadro della chiesa dei Servi, la *Natività di Cristo* (fig. 628). Possiamo, nella Madonna adorante, scorgere il ricordo di Raffaello, alterato da sfumature cromatiche lombardo-senesi; nel piglio vivace di San Giuseppe veder qualcosa di lombardo, una reminiscenza di scorci umbri nella figura orante dietro la Vergine con gli occhi levati al cielo, e qualche indiretta impressione baroccesca negli angioli della gloria, la cui epidermide sottile e diafana ricorda il Salimbeni. A una fiacca accademia si riduce il gruppo di pastori che sopraggiunge dal fondo a destra.

Di parecchi anni antecedente è la composizione che figura la *Consegna delle chiavi di Castel Sant'Angelo al Pontefice per consiglio di S. Caterina* (fig. 629). Il Casolani vi si presenta come

---

[illegible] II, C. RICCI: [illegible] SANT'AMBROGIO [illegible] sen. a Pisa, in *L'Arte antica senese*, 1905; *Misc. stor. della Valdelsa*, 1905; NATALI, *Pavia* [illegible] KRISTELLER [illegible] di Roma, (s. d.); THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, VI, 1912 (M. H. Bernath. Con copiosa bibliografia); VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, 538 ss.; MARY PITTALUGA, *L'incisione ital. del Cinquecento*, Milano, 1930.

un compositore di quadri storici del più accademico Ottocento, architettando con ordine, grandiosità e freddezza lo scenario a doppia arcata: in ombra la prima per dar risalto alle figure del

Fig. 628 — Siena, Chiesa dei Servi. Alessandro Casolani: *Natività*. (Fot. Lombardi).

primo piano; in luce la seconda, aperta sul cielo marmoreo, di un azzurro intenso, stonato, e sopra una veduta di case grige, di tradizione sodomesca. In disparte, come un simbolo, Santa

Caterina guarda al cielo, esponendo la destra col segno delle stigmate: il bianco d'avorio della sua tunica sfiorata d'ombra, in contrasto col bianco perlaceo del velo e dei gigli, esce dalla

Fig. 629 — Siena, Casa di Santa Caterina.
Alessandro Casolani: *Conferimento al Pontefice della potestà su Roma.*
(Fot. Lombardi).

intonazione generale brunastra, calda e fusa, che nulla tiene di baroccesco. Il gruppo compassato del Pontefice e dei personaggi attorno è composto con un certo senso di staticità raffaellesca, importato a Siena dal Pomarancio. Molto definiti sono i lineamenti dei volti, impressi di un esteriore carattere ri-

trattistico. Tutta la cura è posta dal pittore a individuar le figure; a specificarne i lineamenti, lo sguardo corporeo ampio, i dignitosi panneggi. A differenza del Vanni e del Salimbeni, egli si studia d'evitare la dispersione compositiva, di coordinare, con metodica freddezza, figure, gruppi, architetture, in un insieme di compassata regolarità, di ordine schematico. Il capriccio decorativo dei barocceschi senesi non l'attrae: egli sfugge la metallicità delle sfaldature di Francesco Vanni come le vibrazioni del colore di Ventura Salimbeni e la sua ricerca di preziosismi lineari e cromatici: le sue superfici son polite, levigate, non senza certa oleografica lucentezza. Cerca la pompa decorativa nel gruppo di figure tagliate dalla cornice in primo piano, ove un drappo gira alla baroccesca sopra una spalla, e in una testa di giovinetto con tonde palpebre abbassate stampa qualche carattere tipologico di Federigo Fiori, visibile anche, sebbene alterato da certa impronta manieristica alla Zuccari, nel gruppo di putti graziosamente allacciato.

La predilezione senese per le superfici accarezzate e alleggerite da veli di luce e d'ombra può scorgersi nella tunica di Santa Caterina e nella veste di raso del gentiluomo da tergo, chino davanti al pontefice. Ma ben poco sopravvive della linea studiata, elegante, e della speciale virtuosità pittorica propria ai barocceschi senesi, in questo maestro che porta a Siena, sulle pareti dell'Oratorio di Santa Caterina, il rigore, la freddezza, le compassate qualità costruttive dell'accademismo romano, traendo piuttosto dagli Zuccari che dal Baroccio gli elementi della sua maniera, più misurata di quella dei primi, ma anche più povera di qualità personali.

Nel *Martirio di San Bartolommeo* del 1604, dipinto per la chiesa del Carmine a Siena (fig. 630), il Casolani mantiene le sua qualità di costruttore misurato e diligente, pur animando, con la complessità dei piani e la sfaccettatura dei gruppi, il metodico ordinamento delle figure nella Cerimonia della Consegna di Roma al Pontefice. Anche la disposizione obliqua del Santo, i cui piedi sfuggono sul piano del patibolo soprelevato da gradi,

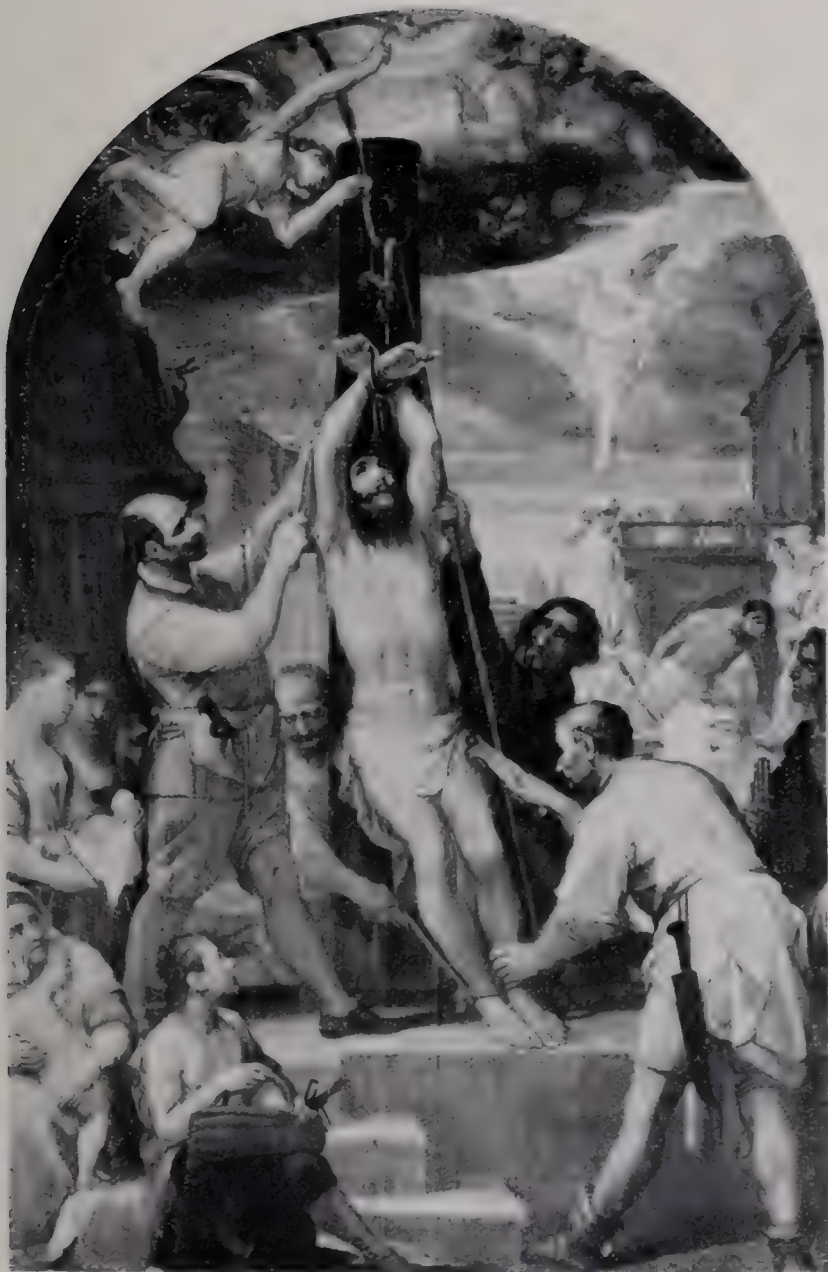



Fig. 630 — Siena, Chiesa del Carmine.
Alessandro Casolani: *Martirio di S. Bartolommeo.*
(Fot. Lombardi).

concorre ad avvivare la scena, ove è studiato, a differenza che in tutte le altre opere del Casolani, un effetto di contrasti di luce e d'ombra alla Veneta, tra gli edifici del fondo, come tra le figure che popolano il vasto scenario e s'impicciolìscono su in alto, nella terrazza di un palazzo affollato di spettatori. Facile è spiegarsi quest'animazione nuova dell'effetto pittorico, e questa ricerca, sia pur grossolanamente espressa, di vivezze decorative, con la diffusione del veronesianismo nell'Emilia e in Toscana.

Anzi, si direbbe che il Casolani abbia veduto qualche esemplare dello stesso Paolo o di suoi diretti seguaci, tanto chiara è la derivazione paolesca delle figurine bianche di luce sul secondo palco, soprelevato, dove si svolge la decapitazione del Santo.

Qualcosa di baroccesco rimane nelle figure di donna a sinistra, dietro un aguzzino, ma è un baroccismo alla maniera venezianeggiante del Cigoli, e fa pensare, come il motivo naturalistico del ragazzo col cesto, simile ad altro nel *Calvario di Sant'Agostino*, iniziato dal Casolani, che l'insolita imponenza dello scenario e l'insolito senso atmosferico sian venuti al Salimbeni, in quell'opera, appunto dal suo predecessore. Si deve riconoscere, tuttavia, che la delicata virtuosità pittorica del Calvario nulla ha in comune con la materiale pesantezza del *Martirio di San Bartolommeo*, ove i lineamenti son marcati e le superfici di translucido cartone. Il cerimonioso compositore di quadri storici, sconcertato dalla mutabilità pittorica e dalla complicazione costruttiva dell'arte di Paolo, fa della grossa caricatura, liberandosi, con uno strappo improvviso, dalla convenzione accademica, e infondendo alla scena una vita pittoresca, un movimento articolato di piani chiaroscurali e cromatici, la cui origine deve cercarsi fuori di Siena e della tradizione del Baroccio. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Corsano (Siena), Pieve: *Nascita di Cristo.*
— — *Annunciazione* (il Romagnoli li dice del 1597).
Fermo, Duomo: *S. Lodovico re.*
Montalcino, Duomo: *S. Michele scaccia Lucifero.*
— S. Francesco: *Concezione.*

Monte Guidi (Siena), Pieve: *Madonna col Bambino, i Ss. Caterina da Siena e Domenico, e due divoti.*

— — *I misteri del Rosario.*

Pavia, Certosa: Tre compartimenti ad affresco nella cupola, con i *Vegliardi dell'Apocalisse* (1600).

— — Affreschi nella volta della Sagrestia, insieme col Sorri, 1600.

— Collegio Ghislieri: *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, nel Refettorio (1600).

— S. Tommaso dei Domenicani: *Le Sibille* (lunette nella sagrestia).

— — Affresco con *Storie della B. Sibillina Pavese.* (Opere ricordate dal Bartoli. Non mi consta se esistano ancora).

— — Pala d'altare con la *B. Sibillina.*

Pisa, S. Francesco: *Miracolo di S. Giovanni Evangelista e il calice avvelenato.*

S. Quirico D'Orcia, Collegiata: *S. Isidoro fa scaturire l'acqua con la vanga.*

Radicondoli (Siena), Collegiata: *Natività di Cristo.*

— — *Morte di Maria.*

Rapolano, presso, Pieve di S. Lorenzo alle Serre: (Attribuzione del solo Brogi): *I 15 misteri del Rosario; S. Caterina libera un'ossessa; Martirio di S. Lorenzo* (tutti attorno a una *Madonna del Rosario*).

Sarteano, Parrocchia di S. Martino e S. Vittoria (attribuzione del solo Brogi): *Madonna sulle nubi fra angeli e santi.*

Siena, S. Agostino: *Cristo porta la Croce* (finito da Ventura Salimbeni).

— Carmine: *Martirio di S. Bartolommeo* (1604).

— S. Caterina, Oratorio: *Il B. Giovanni Colombini.*

— — *La Santa induce il popolo di Roma a darsi ad Urbano IV.*

— Confraternita della B. Vergine sotto lo Spedale: *Madonna e Santi.*

— S. Domenico: *Natività della Madonna* (1584, nella capp. delle Volte).

— Duomo: *Natale* (1594).

— Conservatorio di S. Girolamo: Due pale.

— Misericordia: Alcune lunette.

— Palazzo Pubblico, Museo: *S. Ansano.*

— — — *Addolorata.*

— — — *S. Giovanni Evangelista.*

— — Salone all'ultimo piano: Lunette.

— Palazzo Chigi Saracini: *Martirio di S. Sebastiano.*

— S. Petronilla: *Il B.° Andrea Gallerani.*

— S. Quirico: *Gesù morto con le Marie* (1589).

— — *Cristo alla colonna.*

— Rifugio (altar maggiore): *Natività.*

— Santuccio: *Madonna in gloria* (finita dal Folli).

— Servi: *Natale.*

— SS. Trinità: *Madonna, S. Giovanni ecc.* intorno a un Crocefisso bronzeo di Prosp. Bresciani.

Sovicille, Pieve: *S. Lorenzo.*

— — *Madonna.*

— — *Pietà.*

— — *S. Agata.*

PIETRO SORRI.

1556 — Nasce Pietro di Giulio di Lorenzo Sorri a San Giosuè presso Castelnuovo Berardenga, nel senese. Tale data, che non è sicura, si calcola dall'anno della morte, 1622 (l'UGURGIERI dà il 1621), la quale lo colse, secondo le fonti, a 66 anni. Le massime notizie sul S. son date dal BALDINUCCI e poi dal ROMAGNOLI, nel suo ms. alla Bibl. Com. di Siena, L. II, VIII, 191 ss.

1587, 12 dicembre — Gli è allogata la pala con l'*Adorazione de' Magi* per il Duomo di Siena: si desidera sia finita entro l'ottobre prossimo, 1588, o « al più longo da oggi a un anno », per il prezzo di 80 scudi d'oro (G. MILANESI, *Dcc. per la St. dell'Arte senese,* Siena, 1856, III, 262).

1588 — È finito il quadro su citato.

1589 — È a Firenze con Domenico Cresti detto il Passignano: dipinge in Duomo due *Profeti* per le nozze di Cristina di Lorena. Le fonti porrebbero prima di quest'andata a Firenze il suo viaggio a Venezia, col Passignano, di cui sposò la figlia Arcangiola.

1589 — *Santa Caterina libera un'ossessa,* nella Compagnia di S. Caterina, oratorio della cucina, a Siena.

1592, 20 marzo — Ordinazione al Sorri e ad altri artisti di quadri per il Duomo di Lucca (RIDOLFI, *L'Arte in Lucca studiata nella sua cattedrale,* Lucca, 1882, 192).

1593 — Il BALDINUCCI pone in quest'anno la sua andata a Lucca che potrebbe tuttavia risalire al 1592 (v. sopra).

1595 — Fino a quest'anno, secondo il BALDINUCCI, restò a Lucca.

1595, 1º febbraio — Va a Genova con Agostino Tassi e dipinge molti quadri.

1597, maggio — Parte da Genova.

1597 — Secondo il ROMAGNOLI (ms. cit.), sarebbero di quest'anno il *Cristo coronato di spine* in S. Donato (= Abbadia) a Siena e il *Martirio di Santa Fausta* in S. Frediano a Lucca.

1598 — Aveva finita l'*Assunzione* per il Duomo di Lucca, e gli veniva pagata fiorini 243, 15 (RIDOLFI, op. cit.).

1599-1600 — È in Lombardia. Dipinge nella Certosa di Pavia la volta della Sagrestia e la tribuna, con Alessandro Casolani PETRUS SORRIUS SENES . F . A . D . 1600).

1600 — Secondo il ROMAGNOLI (ms. cit.), avrebbe abbozzato a Milano un *Giudizio Finale* per il Passignano.

1600, ottobre — Il BALDINUCCI dice che da Milano andò a Siena: a questo tempo fa risalire la decorazione della tribuna di San Quirico. Il ROMAGNOLI (ms. cit.) invece suppone che avanti passasse da Firenze e vi dipingesse un *Martirio di S. Apollonia* portato poi nella Pieve dell'isola del Giglio.

1601 — *Martirio di S. Lorenzo* nella Badia di Poppi in Casentino.

1602 — *Madonna col Bambino in gloria e Santi* in S. Agostino a Montalcino.

1603 — È a Pistoia: aiuta il Passignano negli affreschi della volta alla cappella maggiore: eseguisce gli *Evangelisti e quattro Profeti*.

1605 — Torna a Siena: poi va a Firenze. Fa contratto col proprio nipote Silvestro Lucchi che s'incarica di vendergli quadri in Spagna (BALDINUCCI).

1607, 30 luglio — Dice il BALDINUCCI che i primi quadri del Sorri accompagnati dal Lucchi fino al porto di Cartagena per esser poi venduti in Spagna, sono « caricati in Livorno... sopra galeone S. Francesco del Serenissimo Granduca ».

1608 — Secondo il ROMAGNOLI (ms. cit.), sarebbe stato sempre a Firenze.

1610-1612 — È a Roma (BALDINUCCI). Il BALDINUCCI aggiunge anche che sarebbe stato di nuovo chiamato a Genova nel 1610, ma che a lui questo non risulta, pur non essendovi dati per escluderlo.

1613 — Secondo il ms. del ROMAGNOLI, sarebbero di quest'anno i suoi affreschi in S. Marta (oggi San Marco) a Siena.

1614 — *Martirio di S. Sebastiano* nella Confraternita di S. Sebastiano (oggi S. Petronilla) a Siena.

1616 — Pala con *Cristo fra i Dottori* nel Duomo di Pisa.

1618 — Secondo il ms. del ROMAGNOLI, è di nuovo a Firenze e lavora per il monastero di Santa Verdiana.

1619, 7 maggio — Dice il ROMAGNOLI che in questo giorno fa testamento e lascia erede universale la moglie.

1622 — Muore a 66 anni in seguito a una caduta, in Siena, ed è sepolto nella chiesa di S. Spirito. L'UGURGIERI (*Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649) dà invece come anno di morte il 1621, forse più giusto, perchè l'autore è anteriore al BALDINUCCI.[1]

* * *

La miglior opera del Sorri in Siena è il *Redentore coronato di spine* nella chiesa di San Quirico. Il livido corpo del Cristo, di forme sottili, raffinate, contratto dal dolore, sbuca dall'ombra, ove s'intravvedono fantasmi di carnefici. Ogni nota cromatica mira all'espressione patetica: il colore livido, l'ombra, il manto rosso del Cristo, in contrasto con il doloroso senso degli altri elementi. La maniera del Sorri viene così ad accostarsi a quella dei contemporanei fiorentini, sebbene le forme, più sottili e più eleganti, anzi studiate con ricercatezza, rivelino il temperamento senese.

Anche l'*Adorazione de' Magi*, in Duomo, datata 1588, si accosta alla maniera fiorentina, e particolarmente a quella del Passignano, nella generale intonazione ombrata. E anche qui il Senese si rivela per la finezza maggiore, la composizione più minuziosa, le figure ingentilite, anche per le linee nitide e le note

---

[1] Bibliografia su Pietro Sorri: UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649, II, 380; BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno, ecc.* 1681-88 ediz. Firenze, 1771, X, [illegible] ss., MARCHIÒ *Il forestiere informato delle cose di Lucca*, Lucca, 1721; GIGLI, *Diario senese*, Lucca, 1723; TITI, *Guida... di Pisa*, Lucca, 1751; PECCI, *Ristretto delle cose più notabili di Siena*, Siena, 1759-1761; SOPRANI-RATTI, *Le vite dei pittori... genovesi*, Genova, 1768, 421 ss.; A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo*, 1775; RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genova, 1780; FALUSCHI, *Breve relazione... di Siena*, Siena, 1784 e 1815; DA MORRONA, *Pisa illustrata*, Pisa 1787-93; *L'Etruria Pittrice*, Firenze, 1793, II, tav. LXXXVI; LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1809, I, 355; ROMAGNOLI, *Biogr. cronol. de' Bellartisti Senesi*, Bibl. Com. di Siena, ms. L., II., VIII, 191 ss.; ID., *Cenni... di Siena e suoi suburbi*, Siena, 1840; TRENTA, *Guida... di Lucca*, Lucca, 1821; G. MILANESI, *Doc. per la St. dell'A. senese*, Siena, 1856, III, 262; E. RIDOLFI, *L'Arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca, 1882; BROGI, *Inventario, ecc.*, Siena, 1897; DAMI, *Siena*, Firenze, 1915; VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, II, 409 ss.

particolaristiche del paesaggio, non proprie ai Fiorentini, più rapidi. Attraverso il Passignano, queste forme rivelano, come vedemmo anche per il Casolani, l'influsso di Venezia, di Tiziano e del Veronese. La linea stessa della composizione, disposta a diagonale, vien di Venezia, e sebbene la gamma cromatica s'abbui, la forma ingentilita e coloristica del pittore senese rende più evidente che a Firenze il rapporto.

In un'opera dell'anno successivo, e cioè nel *Miracolo di Santa Caterina che libera un'ossessa,* dipinto il 1589 per l'oratorio della Santa, sono palesi influssi romani, raffaelleschi, ma l'insieme non è affatto unitario, perchè alcune parti sono invece appiattite e leziose, secondo la tendenza baroccesca. La pietosa figura della Santa riflette tale tendenza, mentre l'indemoniata, messa in evidenza anche dalla veste gialla, si torce violentemente, con moto michelangiolesco. Rara nel manierismo è anzi la violenza inpressa a questo motivo dinamico, e dovuta all'inclinazione del Sorri a drammatizzare.

La qualità più viva del quadro rimane il colore costruttivo, che modella con vera potenza le forme delle donne in primo piano, valendosi di stoffe nere, rosse a fiorami, grige e bianche.

Schiettamente manieristica è la composizione della *Trinità con angioli e Santi,* nella chiesa di Sant' Agostino a Siena, e manieristico ne è il colore, scoperto e tendente alle iridescenze e ai senesi toni rosati. Nella parte superiore il Cristo della Trinità è rappresentato come un deposto, secondo la tendenza del Sorri al dramma. I Santi, in basso, guardano tutti in su, in modo da attuare un'unità di tema, ma sebbene il pittore tenti animar la forma con sbattimenti di luce, essa rimane così fredda da non corrispondere all'idea drammatica, alle « pose » movimentate, d'origine forse correggesca.

Torna a prevalere il gusto fiorentino nel *Cristo coronato di spine* della chiesa di San Donato, ove la figura del Redentore appena si stacca da una fitta ombra e i gesti sono trattenuti e mobili.

Esempi di abilità schiettamente manieristica sono due opere tarde del Sorri: *S. Sebastiano battuto* (fig. 631) e *S. Sebastiano*

Fig. 631 — Siena, Arciconfraternita di S. Sebastiano. Sorri: *San Sebastiano flagellato.* (Fototeca Italiana, Firenze).

Fig. 632 — Siena, Arciconfraternita di S. Sebastiano. Sorri: *Morte di San Sebastiano.* (Fototeca Italiana, Firenze).

colpito dalle frecce (fig. 632), firmato il primo e datato 1614, nella chiesa di San Sebastiano a Siena, ove l'effetto spaziale è ottenuto in modo complicato e freddo, e ove sempre si riflette la tendenza dell'artista a drammatizzare la scena, a recitare con enfasi.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Astino (Bergamo), S. Sepolcro: *S. Giovanni Gualberto perdona al suo nemico* (Voss).
Castelnuovo Berardenga (presso), Pieve di S. Felice prete e martire in Pincis: *Martirio di S. Stefano.*
Firenze, Uffizi: *Autoritratto.*
Genova, Loggia dei Banchi: *Madonna coi Ss. Giorgio e Giov. Battista.*
— Carmine: *S. Girolamo.*
— S. Caterina: *Sposalizio della Santa.*
— S. Siro: *Deposizione.*
Giglio, Isola del —, Pieve: *Martirio di S. Apollonia* (1600).
Lucca, Duomo: *Assunzione di Maria Vergine* (1598).
— S. Frediano: *Martirio di S. Fausta* (1597 ?).
— Mansi, Palazzo: *Nascita della Madonna* (Ridolfi).
— S. Michele: Due figure.
— S. Pietro: Tela dell'organo.
— S. Ponziano: Quattro quadri di paesi.
— SS. Trinità: Un ovato della volta.
Montalcino, S. Agostino: *Madonna col Bambino e Santi* (1602).
Pavia, Certosa: Volta della sagrestia e tribuna ad affresco (1600, col Casolani).
Pisa, Duomo: *Cristo disputa nel tempio.*
— — *Consacrazione della Chiesa.*
Pistoia, Duomo: *I 4 Evangelisti e i 4 Dottori* (1603, col Passignano).
Poppi in Casentino, Badia: *Martirio di S. Lorenzo* (1601).
Siena, S. Agostino: *Trinità con molti angeli* (1600).
— S. Caterina, Oratorio della cucina: *La Santa libera una spiritata* (1589).
— S. Donato: *Cristo coronato di spine* (1597 ?).
— Duomo: *Adorazione de' Magi* (1588).
— S. Egidio: I laterali della porta e il quadro sinistro (Romagnoli).
— S. Giovannino, compagnia di —: *S. Gregorio* (poi camuffato in *S. Gennaro*).
— S. Marco: Affreschi sulla facciata dell'altar maggiore.
— — *Cristo resuscitato.*
— — *Resurrezione di Lazzaro* in una lunetta.
— S. Petronilla: *Martirio di S. Sebastiano* (1614, affreschi).
— — *S. Sebastiano battuto* (affreschi).
— — *S. Sigismondo e S. Rocco* (a olio).
S. Quirico: Affreschi nella tribuna con *S. Michele* (1600).
— — *Incoronazione di spine.*
— — *Il Redentore caduto.*
S. Sebastiano in Vallepiatta (Selva): Affreschi nella tribuna.
— — *Incoronazione della Madonna.*

VIII.

I CARRACCI[1].

AGOSTINO CARRACCI.

LA VITA E L'OPERA: Il Correggio primo massimo fondamento dell'arte eclettica dei Carracci. - Agostino ingrandisce le formule correggesche e le rassoda, le rende metalliche, nella " Madonna con San Giovannino e altri Santi " della Pinacoteca di Bologna. - Apparizione di elementi tizianeschi nell' " Assunta " della stessa Galleria. - Sui fondamenti del Correggio e dell'arte veneziana, il Bolognese forma la propria maniera, che si mostra compiuta nella " Comunione di San Girolamo ", sempre alla Pinacoteca bolognese, e nei " Due contadini che colgon frutta ", ove la funzione plastica della luce sembra indicare un accostamento al Caravaggio giovane. - Tipico esempio dell'arte di Agostino, il " Ritratto di Anna Parolini Guicciardini ", che è il suo capolavoro per il sintetismo della visione plastica, la semplicità austera dei mezzi pittorici, l'interpretazione sensualistica dei tessuti, propria del mondo carraccesco.

LUDOVICO CARRACCI.

LA VITA E L'OPERA: Ludovico, nella " Predicazione di San Giovanni " della Pinacoteca di Bologna, prende gli inizii dallo studio del Correggio e di Paolo Veronese. - E l'alleanza delle forme venete con le emiliane continua ad apparire nel " Martirio di Sant'Orsola " della chiesa di San Leonardo a Bologna e nella " Flagellazione " dell'Accademia Carrara a Bergamo d'influsso tintorettesco. - La ricerca dell'effetto drammatico si comprime con l'enfasi mimica enfatica dei personaggi in una serie di opere successive, quali il " San Giorgio ", la " Trasfigurazione ", gli " Apostoli alla tomba della Vergine ". - Libertà pittorica raggiunta nelle composizioni di Santa Maria della Pioggia e di San Domenico. - I capolavori di Ludovico Carracci: la grande pala d'altare con la " Madonna e i Santi Maddalena, Francesco, Domenico ", la " Madonna del Rosario " e la " Madonna degli Scalzi ", tutte nella Pinacoteca di Bologna, ove il colore del maestro emiliano raggiunge tenerezze premurilliane.

ANNIBALE CARRACCI.

LA VITA E L'OPERA: Annibale si mantiene entro la cerchia correggesca nel dipingere l' " Autoritratto " nella Galleria degli Uffizi, con mirabile morbidezza d'impasto. Correggismo con infiltrazioni venete, affine a quello di Ludovico, nell' " Adorazione dei Pastori " in Santa Maria della Pioggia. - Prevalenza del venezianismo nell' " Arianna " degli Uffizi. - Per la contenutezza delle forme, lo studio di misura e d'equilibrio, Annibale Carracci va verso l'arte classica e l'effetto scultorio. - A Roma è colpito da Michelangelo, come può vedersi nel " Cristo morto " della Pinacoteca di Parma, tra curiose commisstioni di elementi derivati dal Correggio e persino da Michelangelo da Caravaggio. - Correggio e Venezia si riflettono anche nella " Madonna in gloria e sei Santi " della Pinacoteca di Bologna, risultante a un effetto greve, accademico. - La decorazione di palazzo Farnese a Roma, esempio di accademismo

---

[1] Lo svolgimento dello studio sull'eclettismo schematico dei Carracci, che chiude questo volume, è limitato, perchè verrà ripreso nella trattazione sulla pittura del Seicento.

carraccesco, non senza dissidio fra le persistenti forme bolognesi, l'influsso di Michelangelo e l'atteggiamento neo-classico. - Collaboratori di Annibale nella decorazione farnesiana, ov'egli mostra, nei grandi altorilievi colorati, di aver rinunciato alle sue ricerche pittoriche. - Ma nelle lunette della cappella Aldobrandini, nella freschezza degli idillici paesi, egli torna alla vita, e talvolta prelude alla poesia delle visioni di Claudio Lorenese.

AGOSTINO CARRACCI.

1557, 15 agosto — Nasce a Bologna (GUALANDI).

1580-85 — Collabora con i cugini in Palazzo Fava.

1581 — Scrive al card. Paleotti inviandogli una incisione di Bologna (BOTTARI-TICOZZI).

1582 — È a Venezia, ove incide la *Crocefissione* del Tintoretto (SUPINO).

1582-83 — Dipinge l'*Adultera* a Brera (ID.).

1585 — Fonda con Ludovico e Annibale l'Accademia dei Desiderosi.

1586 — Data della *Madonna e Santi* nella Pinacoteca di Parma.

1587 — Incide l'*Ecce Homo* del Correggio (FORATTI).

1589-90 — Fa le incisioni della *Gerusalemme Liberata* (SUPINO).

1592 — Collabora nella decorazione di Palazzo Magnani (MALVASIA).

1593-94 — Collabora in Palazzo Sampieri (ID.).

1597, c. — Raggiunge Annibale a Roma (ID.).

1597-1600 — Collabora con Annibale nella decorazione della Galleria di Palazzo Farnese (MALVASIA).

1598 — Data il ritratto di *Anna Guicciardini*, oggi a Berlino.

1599 — Incide *Omnia vincit Amor* (MALVASIA).

1600 — Va a Parma, dove compie due *Storie di Galatea* per il palazzo del Giardino (TIETZE).

1602, marzo 22 — Muore a Parma (MALVASIA).

* * *

I cugini Carracci, nel colorire i fregi delle superbe stanze di palazzo Fava, divisero gli scomparti delle scene mitologiche per mezzo di statue monocrome, alla maniera usata dal Tibaldi

(es. fig. 633), non senza richiami evidenti alle figure correggesche nei pilastri della cupola del Duomo parmense. Correggio è il nume della pittura bolognese contemporanea; a lui i Carracci offrirono i maggiori sacrifici. Raffaello ai loro occhi appariva duro e secco, mentre il Correggio stemperava nei colori le carni vive, tenere, dolcissime. Da Modena, ancor adorna nelle sue chiese dei quadri del « Pittor delle Grazie », a Reggio che vedeva la *Notte* schiarata dalla luce del Figlio di Dio, nella chiesa di San Prospero; a Parma, ove s'aprivan le cupole all'aria e alla luce, i Carracci eran trasportati dall'entusiasmo.

Agostino sentì fervore quanto i cugini per le forme correggesche, ma portato a grandiosità, ne amplificò il modulo, (es. la *Madonna* nella lunetta della Pinacoteca di Parma, fig. 634), facendo loro perdere quella grazia che dà alle creature del Correggio tanta soave dolcezza. Nelle figure d'Agostino, grandiose, si rassodan le forme sino a farsi metalliche, per cui la tenerezza del maestro esemplare vien meno; le carni s'induriscono; i manti e le vesti sembran di lamine battute. Si vedano la *Madonna lattante in trono, S. Giovannino che l'indica, i Santi Nicola, Cecilia e Margherita assistenti* (fig. 635). Meno la testa di S. Nicola, ammorbidita dallo sfumato, tutto il resto è lineato con forza, contornato d'ombre; le mani di Santa Cecilia si affilano; il manto disegna contorni a curve spezzate con orlo di luci metalliche. Par che tutte le superfici si coprano di una lucida scorza su cui lo sfumato non ha presa. Dalla testa di San Nicola alla gamba sinistra piegata di Santa Cecilia, si stende una diagonale, che la vite ripete con le sue foglie dietro al trono, chiuso tra i due petti di Nicola e di Cecilia obliquamente inclinati. Non v'è aria nella stretta composizione, indicata allo spettatore dal piccolo Battista, di stampo correggesco. La Madonna lattante, che prima, secondo l'ispirazione da San Bernardo, sedeva in terra nelle immagini dipinte delle chiese domenicane, pur grandeggiando sui gradi dell'altare, perde la grandezza e il raccoglimento della maternità.

Nell'*Assunzione di Maria* (fig. 636), altra composizione di

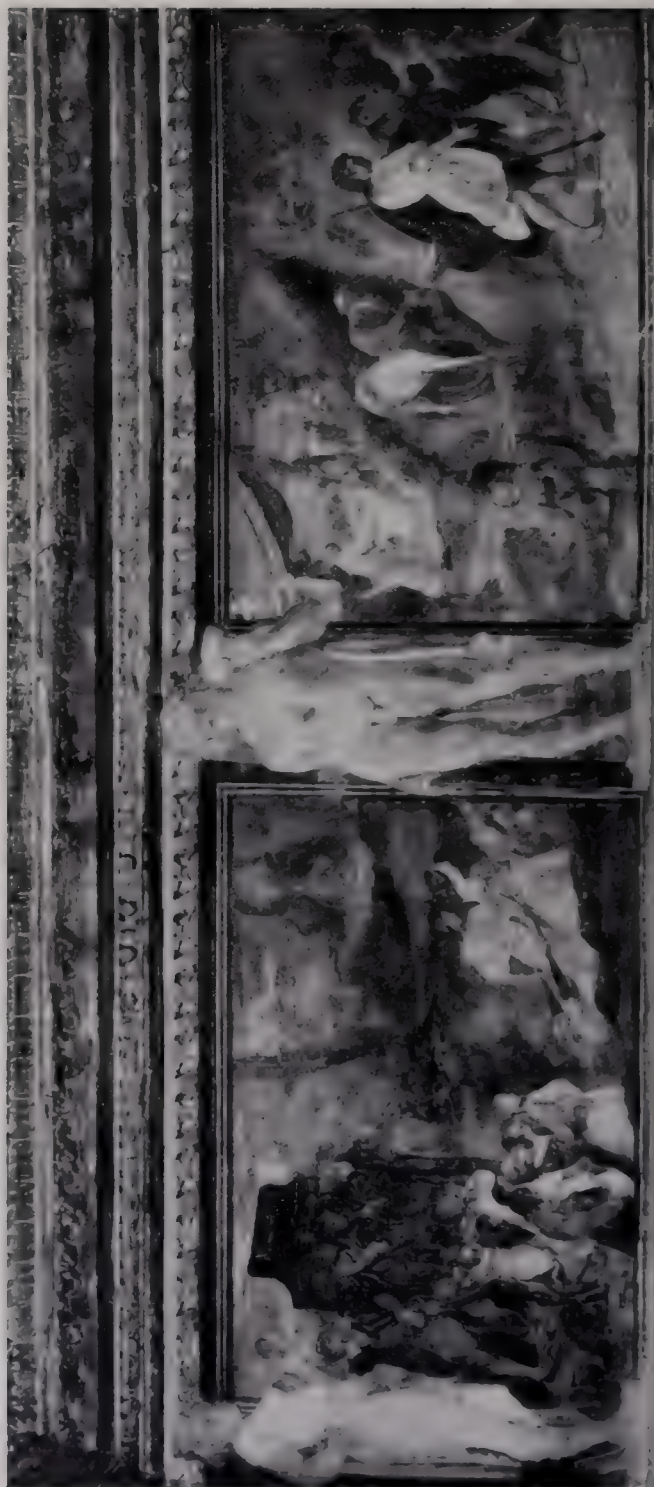



Fig. 633 — Bologna, Palazzo Fava. Carracci: fregio del soffitto.
(Fot. Alinari).

Agostino nella Pinacoteca bolognese, il Correggio appena arieggia le chiome di qualche angiolo tra i luminosi cumuli delle nubi, ove ben si comprende come Tiziano abbia folgorato davanti gli occhi del Bolognese, che ne richiama il verbo pittorico nella figura di Maria con le braccia sollevate; negli Apostoli tra sbattimenti di luce ed ombra; in un'umanità men piena di dolcezze che quella del Correggio, più eroica e impetuosa, agitata sotto i cavalloni delle nuvole. Ma il tizianesimo di Agostino perde

Fig. 634 — Parma, Pinacoteca.
Agostino Carracci: *Madonna col Bambino e S. Giovannino.*
(Fot. Croci).

schiettezza, perde il fervore dell'entusiasmo, si fa teatrale: l'Assunta a volo par sorretta da angioli cariatidi; la solennità degli Apostoli si esprime, a sinistra, in quelli che guardano il vuoto sepolcro, con braccia tese da curiosità e da sorpresa. E il bisogno di comporre lo spazio spinge il pittore a ricorrere ad artifici evidenti, come al drappeggiarsi del manto buttato sul braccio sinistro di San Pietro in ginocchio, visto da tergo in primo piano, come nel cherubinetto che s'inchioda con le aperte alucce nel centro del sepolcro di Maria. La figura di San Pietro orante è sgangherata quanto l'altra prossima, che stringendo un volume si protende verso l'alto e fa del capo un punto interrogativo; accademica è la terza, d'apostolo ammantato, con mani giunte, chioma e barba d'argento.

Staccatosi dalla visione del Correggio, di Tiziano e d'altri maestri, Agostino Carracci finì per comporsi una propria maniera. Ne abbiamo un saggio nella *Comunione di San Girolamo* (fig. 637),

Fig. 635 — Parma, Pinacoteca. Agostino Carracci: *Madonna lattante e Santi.* (Fot. Croce).

ov'è appena un ricordo di Tiziano nei due angioletti in alto. La grandiosa architettura classica è veduta in un velo d'ombra alla veneta, che mette in valore i cumuli splendenti delle nubi

Fig. 656 — Bologna, Pinacoteca. Agostino Carracci: *Assunzione della Vergine* .
(Fot. Croci).

e i bagliori sulle ali dei putti, come il fondo acceso di cielo. Un'eco di forme tizianesche può anche scorgersi nella testa del chierico, falcata di luce nell'ombra trasparente, ma, nonostante tutto lo studio d'intonarsi alla civiltà cromatica veneziana, il Bolognese, con i suoi passaggi d'ombra e luce, riesce di rado ad alleggerire il peso della materia. Più si stacca dal mondo tizianesco nelle figure del primo piano, dove la luce e l'ombra assumono funzione puramente costruttiva. Il pittore si compiace a render il peso, il rilievo delle moli corporee, a cercare il realismo delle figure, nella testa fiammante del vecchio San Girolamo che ricade sulle ginocchia come se l'egro corpo stesse per sfasciarsi; in quella del sacerdote incisa dagli anni, con le carni del collo afflosciate; nell'altra dell'assistente che sorregge un gomito del Santo, acuita dal dolore. San Girolamo con gli assistenti, e il Sacerdote col chierico, formano i due gruppi più studiati, più sinceri, a contrapposto, su due piani obliqui divergenti come nelle composizioni del Veronese. Tutte le altre figure sono riempitivi: il vecchio con turbante a destra, il monaco che brandisce come un'arma la torcia e l'altro che scrive nell'ombra, e quello che poggia pensieroso il volto sopra una mano, mentre il vicino guarda con la testa riversa all'insù. Come se il compositore, esauritosi nei due gruppi principali, mirasse solo a pareggiar le masse, e, si potrebbe dire, i blocchi di figure, si giova di comparse che mette in varia positura, e che talvolta assumono fondamentale valor costruttivo nella scena, ad esempio il chierico in ginocchio con la torcia. Il calcolo lo porta a metter la coppa con l'aspersorio a mezzo il dipinto, il teschio sotto il gruppo di destra, per colmar gli spazï con accenti di luce, quali note iniziali, sul davanti più vive; e sempre meglio egli sa rendere i paramenti, la corposità delle stoffe. Ancora in qualche parte, ad esempio nel piviale del Sacerdote e nel drappo sulle ginocchia di San Girolamo, queste sembrano di lamina battuta, come altra volta notammo in Agostino, ma, nella cotta del chierico, a piegoline che fan manipolo, nella tonaca del frate con la torcia,

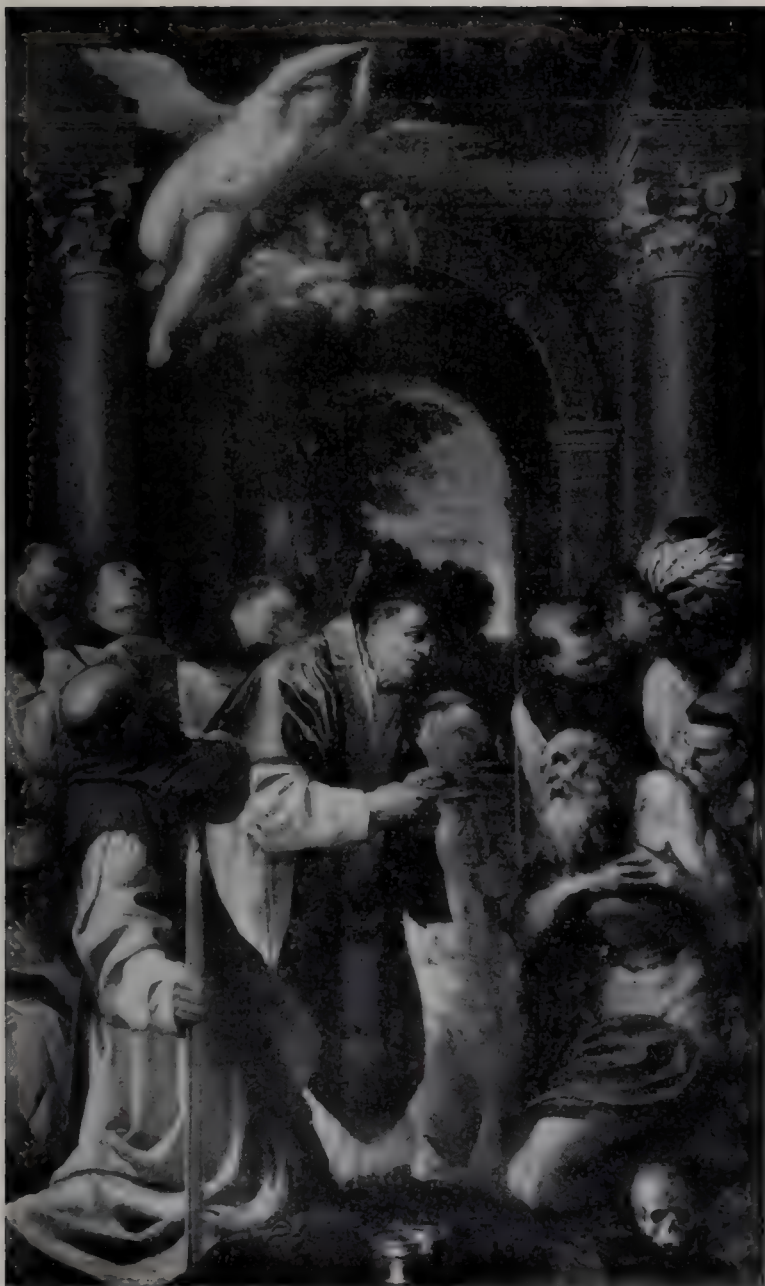



Fig. 637 — Bologna, Pinacoteca.
Agostino Carracci: *La Comunione di S. Girolamo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 638 — Torino, Galleria Reale. Agostino Carracci: *Due contadini intenti a cogliere frutta.*
(Fot. Brogi).

è reso lo spessore, la succosità dei tessuti, che sarà propria del Seicento bolognese.

In questo quadro famoso, la personalità di Agostino mira

Fig. 639 — Berlino, Museo Imperiale.
Agostino Carracci: *Anna Parolini Guicciardini*.
(Fot. Brogi).

ad affermarsi, e sempre più si afferma nei *Due contadini intenti a coglier frutta* (fig. 638), quadro che sembra l'illustrazione di un'egloga antica, tanto la classicità del gruppo, del giovane che s'arrampica aiutato dal contadino anziano, s'estende al paese,

al terreno schiarito da acque correnti, con alberi piumosi sopra un cielo sparso di nubi sfrangiate. La funzione plastica della luce, che stacca le due figure dal fondo cupo degli alberi, sembra rivelare un'approssimazione, sia pur vaga, ai metodi del Caravaggio giovane, mentre il senso arcadico del paese, e la tornita levigatezza delle forme parate alla classica, preludiano alla maniera del Poussin.

La pienezza plastica si afferma con sintetismo maggiore nel ritratto di *Anna Parolini Guicciardini* (fig. 639), staccato dal fondo scuro con un placido e fermo risalto di luce, che assoda il volume compatto del volto e dei lineamenti, la carnosa turgidezza delle labbra. La dama, /con un libro di preghiere in mano, è vestita con austera semplicità di una sopravveste di panno morbido e opaco, ed è veduta in un effetto di luce uniforme, che solo s'avviva sull'angolo di un'aperta pagina. Siamo davanti a uno tra i più forti ritratti del tempo: la semplicità estrema dei mezzi pittorici, l'assenza d'ogni ornamento vivace, la sobrietà dell'effetto di luce, fanno emergere il carattere di calma risolutezza impresso nella figura. Oltre questa spontaneità dell'interpretazione fisionomica, il ritratto della gran dama, che qui appare come una florida borghese, rispecchia le qualità speciali del Seicento carraccesco, e in modo particolare dei secentisti pittori di natura morta, per la interpretazione sensualistica della sostanza che forma le cose: la stoffa densa della sopravveste, le molle carni delle mani, lo spessore lucente delle labbra, la compattezza appena intaccata delle guance massicce, come polpa di frutto all'ultima maturazione.

LUDOVICO CARRACCI.

1555, 21 aprile — Atto di battesimo nella Metropolitana di Bologna (GUALANDI, *Memorie originali*, ecc., 1840, n. 52).

1578 — Torna a Bologna dopo esser stato a Firenze e a Parma (MALVASIA, *Felsina Pittrice*).

1578, 23 marzo — Entra nella corporazione dei pittori bolognesi (MALVASIA, op. cit.; MALAGUZZI-VALERI, *La Giovinezza di Ludovico Carracci*, in *Cronache d'Arte*, 1924).

1585 — Apre l'Accademia dei Desiderosi (MALAGUZZI-VALERI, op. cit.).

1587, 18 luglio — Convenzione fra Emilio Zambeccari e Lud. C. per dipingere la *Conversione di S. Paolo* per la Capp. Zambeccari in S. Francesco a Bologna (GUALANDI, *Memorie originali*, ecc., 1840, n. 64, p. 132-33).

1587, 20 dic. — Riceve un pagamento di L. 50 di bolognini per detto quadro (Id. id.).

1588, 16 dic. — Altro pagamento di L. 50 (Id. id.).

1588 — Data la *Madonna Bargellini*, ora nella Pin. di Bologna (A. RIEGL, *Die Entstehung d. Barockunst in Rom*, Wien, 1908).

1589, 15 maggio — Riceve L. 54,5 quale ultimo pagamento per la *Conversione di S. Paolo* (GUALANDI, op. cit.).

1590 — *S. Raimondo di Pennafort* in S. Domenico.

1591 — *Sacra Famiglia e Santi* (Pin. di Cento, datato).

1591 — *Sposalizio della Vergine* (Pin. di Cento, datato).

1592 — *Predica del Battista* (Pin. di Bologna, datato).

1592 — Lavora in Pal. Magnani (MALVASIA, ecc.).

1592, 14 giugno — Inizia gli affreschi in S. Michele in Bosco nella foresteria nuova (MALVASIA e MALAGUZZI-VALERI, *La Chiesa e il Convento di S. Michele in Bosco*, Bologna, 1895).

1592, 24 giugno — Pagamenti.

1593-94 — Affreschi in Pal. Sampieri (MALVASIA, ecc.).

1594 — *Apparizione della Vergine a S. Giacinto*, al Louvre (MALAGUZZI-VALERI, in *Cronache d'Arte*, 1926).

1596 — Compie la *Piscina Probatica* per S. Giorgio a Bologna, datata.

1597 — Data il *Cristo risorto* per S. Cristina a Bologna, che gli è pagato 129 scudi (MALAGUZZI-VALERI, op. cit.).

1598 — Scrive da Bologna ai cugini che sono a Roma.

1599, 27 marzo — Scrive a Bartolomeo Dulcini, scusandosi per un quadro non finito (BOTTARI-TICOZZI, *Racc. di Lettere*, Milano, 1822, I, p. 268 ss.).

1599, 1 e 15 maggio — Scrive allo stesso (Id., id.).

1600 — Compie il *Martirio di S. Orsola* per S. Domenico ad Imola (MALAGUZZI-VALERI, op. cit.).

1600 — *Nascita di G. Battista*, Pin. di Bologna. Quadro pagato 180 scudi (MALAGUZZI-VALERI, op. cit.).

1601 — Compie l'*Assunta* del Corpus Domini (Id. id.).

1602, 8 giugno — È a Roma, e scrive a Francesco Brissi, annunciando il suo ritorno (GIORDANI, *Sei lettere pittoriche*, Bologna, 1836).

1604-05 — Compie il ciclo d'affreschi nel cortile di S. Michele in Bosco (MALVASIA, MALAGUZZI-VALERI).

1605, 9 aprile — Riceve 400 lire per due quadri grandi e 160 per quattro minori (MALAGUZZI-VALERI, in *Cronache d'Arte*, 1926).

1605, 11 nov. — Scrive a Ferrante Carli (BOTTARI-TICOZZI, op. cit.).

1607-08 — Fa per il Duomo di Piacenza due *Storie dei Funerali della Vergine*, oggi nella Pin. di Parma, annerite (MALAGUZZI-VALERI, op. cit.).

1608, 5 gennaio — Scrive a Ferrante Carli da Bologna (BOTTARI-TICOZZI, op. cit.).

1608, 13 dic. — Id., id., id.

1608, 18 dic. — Id., id., id.

1609, 5 febbr. — Id., id., id.

1610, 26 genn. — Id., id., id.

1611, 1 giugno — È invitato a dipinger la Cupola della Madonna della Ghiara a Reggio, che poi non eseguì (A. BALDI, *L'Arte nel tempio della B. V. della Ghiara*, Reggio, 1896).

1616, 11 maggio, — Scrive a Ferrante Carli, a proposito della *S. Margherita* mandata a Mantova (BOTTARI-TICOZZI, op. cit.).

1616, 14 giugno — Scrive a Ferrante Carli, dicendo che sta per compiere l'*Adorazione de' Magi*, ora a Brera (Id., id.).

1616 — Compie l'*Adorazione de' Magi*, suddetta (MALAGUZZI-VALERI, op. cit., e BOTTARI-TICOZZI).

1617, 1 gennaio — Id., id., id.

1617, 22 gennaio — Scrive a Ferrante Carli, a proposito del *Cristo morto* (BOTTARI-TICOZZI, op. cit.).

1617, 15 febbr. — Id., id., id.

1617, 10 marzo — Id., id., id.

1617, 19 luglio — Id., id., id.

1617, 25 ottobre — Id., id., id.

1618, 1 genn. — Fa parte del Consiglio della Congregazione dei pittori a Bologna (MALAGUZZI-VALERI, op. cit.).

1618, 1 giugno — Riceve L. 100 per l'*Annunziata* affrescata in S. Pietro (FORATTI, op. cit., da Archivio Arcivescovile di Bologna, 1616-1628).

1618, 13 aprile — Riceve L. 400 per la stessa (Id. id.).

1619, 22 febbr. — Scrive a Ferrante Carli, perchè interceda presso il Conte Aloisi a proposito dell'*Annunziata* (BOTTARI-TICOZZI, op. cit.).

1619, 13 nov. — Muore a Bologna (MALVASIA, ecc.).

* * *

Il gran quadro di Ludovico Carracci, nella Pinacoteca di Bologna, *San Giovanni che predica al deserto* (fig. 640), ci mostra l'artista, erudito dai viaggi, destreggiarsi tra le forme del Correggio e quelle di Paolo Veronese. In una selva sulle rive del Giordano, sotto un palmizio, Giovanni predica, tra uomini in vario costume, mentre un ragazzo su d'un burchiello s'allontana remando, volto indietro al Precursore. Una gran chiarità imbianca la scena, e appena la luce s'affila nei contorni del braccio sollevato di S. Giovanni: i bianchi, vaporosi nella sua figura, si fan

trasparenti nelle mani dell'Orientale e nelle teste dei due ragazzi sopravvenuti a sinistra, densi in una manica e nel turbante dell'ascoltatore a destra, metallici nel manto in cui si drappeggia. In tutto quel chiarore si sente il timbro argenteo del Veronese sopra impasti correggeschi; e che il Correggio fosse presente al pittore si può scorgere nel putto più elevato a sinistra, memore del piccolo Gesù in braccio alla Madonna della Scodella. Richiamano il Veronese, non solo il Battista, ma anche il suo tronfio interlocutore in berretto frigio, e certe pose di sbieco, specialmente quella del ragazzo rematore, tutto nell'aureo riflesso della casacca, e l'altra dell'Orientale, che sta dietro, in manto verde oro, veste rosso fuoco e turbante azzurro. Rimane fuori da quel mondo veronesiano-correggesco l'Orientale piantato a destra: ricavato dal vero, ritratto d'un dragomanno di Barberia. Ovunque il segno è fine, sottile nelle mani ossute del Battista, largo nelle pieghe; ma la scena, quantunque ben composta, ha uno sfondo posticcio di piante e di rami, tra cui si perdono, dietro il braccio teso dell'Orientale a sinistra, due teste d'ascoltatori. La spontaneità se n'è fuggita dall'arte. Sulla riva del Giordano parla chino il Precursore, con la sinistra divota sul petto, la destra indicante in alto: a' suoi piedi, nel greto della riva, è la bianca ciottola; a sinistra un Orientale par si ritragga all'udire la predica, e un vecchio, postagli una mano sopra una spalla, fissa ostile il Battista. Passa il burchiello; e il rematore si volge indietro sorpreso. Arrivano i due ragazzi correggeschi, uno guarda avanti a sè, l'altro si protende, stretto al fusto d'una pianta; arrivano due ascoltatori, uno ammantato con un cappello sugli occhi, l'altro con un casco di penne, e dietro il fusto occhieggiano. In tutto questo è uno sforzo di riempire la scena, che scende verso il pilastrone dell'uomo a destra: il Battista, chino verso di lui, trova il contrapposto dell'Orientale che si ritrae verso sinistra, seguendo la linea parallela alla croce. A «l'arte che tutto fa, nulla si scopre», si sostituisce «l'arte che tutto fa, tutto discopre».

Altri esempi d'alleanza tra forme venete ed emiliane sono

Fig. 640 — Bologna, R. Pinacoteca.
Ludovico Carracci: *Predicazione di S. Giovanni.*
(Fot. Alinari).

la *Flagellazione* dell'Accademia Carrara a Bergamo, eseguita sotto l'influsso del Tintoretto, notevole per il taglio angolare, l'illuminazione a sprazzi, le immagini fosforescenti nell'ombra, e il *Martirio di Sant'Orsola* in San Leonardo a Bologna (fig. 641), ove, col crescer dell'ombra, il veronesianismo si smarrisce. E più non appare nel *San Giorgio che libera dal drago la figlia del Re* (fig. 642), ove invece il Parmigianino e il Correggio fan le spese della composizione carraccesca, e in alto l'Arcangelo Michele tende le braccia a sinistra, nel piano San Giorgio le drizza a destra, e la principessa le muove una in su ed una in giù con ridicola moina. Quel cercar nelle braccia il collegamento delle composizioni, le rende sgangherate.

Par che il parossismo invada le figure, come si vede nella *Trasfigurazione* (fig. 643). Il Redentore fa un gesto sperticato, e i drappi che lo coprono seguon quel moto, gonfiati, investiti dal vento. Mosè, nude le braccia, tien le tavole della legge, pauroso di vedersele rapire dal vento di tempesta che gli scuote barba e chiome; Elia sembra un atleta in attesa di muover le braccia. Giù nel piano un Apostolo, tratto dalla cupola del Duomo di Parma, spalanca le braccia; un altro le incrocia poderose sul petto; un terzo, puntato un braccio a terra, drizza l'altro col manto, quasi fosse uno scudo, per difender gli occhi dalla gran luce. Tanto sforzo di braccia e di mani oltrepassa l'espressione dello slancio e conduce a un'insopportabile enfasi di effetti. Dove arrivasse Ludovico Carracci per la via di questa mimica teatrale si mostra nel quadro degli *Apostoli attorno il sepolcro della Vergine* (fig. 644), dove par che la follia sconvolga l'espressione dei Santi presso la tomba vuota, e in alto il correggismo degeneri in mellifluità. A un momento prossimo appartiene la *Nascita del Battista* (fig. 645), ove si vedon angioli tener delicatamente i turiboli, e alcuni puttini le strisce per il canto, tra nubi d'incenso: espressione, anche questa, di un pietismo senza fantasia, di un correggismo senz'ali. Giù, nel piano, nonostante il pittore si studi di contenersi, la massa par sia di pasta che si comprima, e, compressa, s'allunghi,

Fig. 641 — Bologna, S. Leonardo. Ludovico Carracci: *Martirio di S. Orsola.* (Fot. Croci).

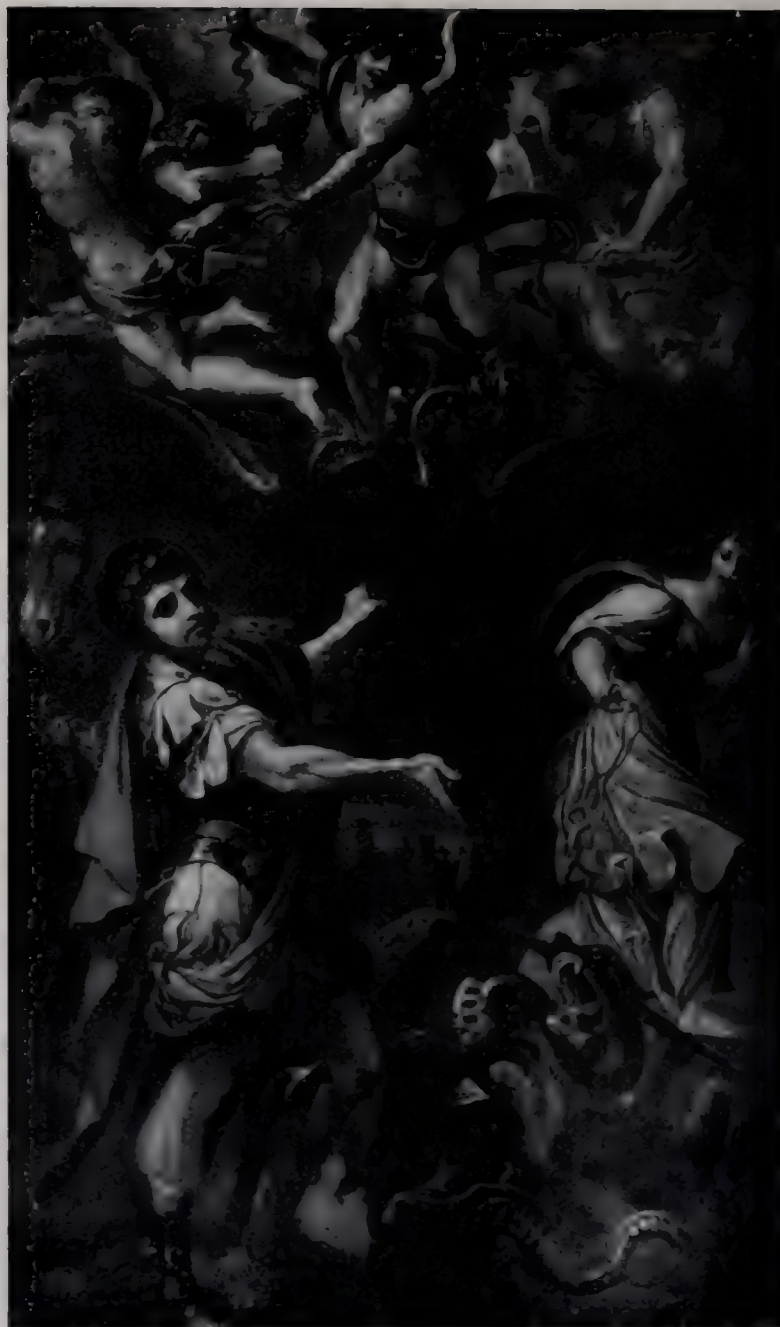



Fig. 642 — Bologna, S. Gregorio.
Ludovico Carracci: *S. Giorgio libera la Regina dal drago.*
(Fot. Croci).

Fig. 643 — Bologna, Pinacoteca. Ludovico Carracci: *La Trasfigurazione.* (Fot. Anderson).

Fig. 644 — Bologna, Chiesa del Corpus Domini.
Ludovico Carracci: *Gli Apostoli alla tomba della Vergine.*
(Fot. Alinari).

Fig. 645 — Bologna, Pinacoteca.
Ludovico Carracci: *La nascita di S. Giovanni Battista.*
(Fot. Croci).

si curvi, si torca: le pose divengon forzate. Si ha tuttavia qualche bella sfaccettatura di stoffe, qualche figura modellata con statuaria larghezza, qualche nota viva di color veneto: rosso lacca d'una veste, giallo oro d'un'altra. Verso il fondo, di grado in grado, i colori si spengono, così come va scemando il gigantismo delle figure.

Da questi quadri, d'espressione esasperata, si passa a un altro gruppo, ove il colore si scioglie, fluisce, e la luce nell'atmosfera tenebrosa s'avviva, sprizza, batte le superfici, lampeggia. Par che il gruppo s'inizi col *Transito di Maria*, quando gli Apostoli piangenti s'adunano intorno alla Madre divina, mentre s'addensano nubi d'uragano nel fondo; e continui con l'*Adorazione de' Magi* (fig. 646) e la *Circoncisione* (fig. 647) a Santa Maria della Pioggia, ove le forme, ancor memori del Correggio, si disfanno, si sgranano alla luce, radente nel primo quadro, scoppiettante nel secondo. Si chiude, questo gruppo, con i tre quadretti di San Domenico: la *Visitazione*, la *Flagellazione*, *Cristo caduto sotto la croce* (fig. 648), l'*Ascensione*. Il colore più libero si stempera sulle figure, le accende di luce, le colpisce a sbalzi. Sono bozzetti, che, pur richiamando i vizî del pittore nel gigantismo, nell'esasperazione dei movimenti, ci mostrano come, improvvisando, egli sappia trovare qualche espressione sincera, qualche slancio immaginativo, luministiche vivezze.

Dopo tanti sforzi di forma e di colore, Ludovico Carracci si calma nel quadretto della *Sacra Famiglia* all'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 649) e in una gran pala della Pinacoteca di Bologna (fig. 650).

Il gruppo della piccola *Sacra Famiglia* si presenta in toni cinerei e rosati, fiochi, freschi, leggieri. La Madonna col Bambino siede contro i piedistalli di due colonne tronche, velate d'un grigio cinereo. Anche l'angiolo dietro Maria par stemperarsi nella cenere del crepuscolo con le sue carni velate, la veste azzurrognola, il roseo pallente d'un drappo. Si raccoglie la luce più chiara e più morbida sul gruppo di Madonna e Bambino, e lo fa emergere dal velo della sera nella tenerezza di una veste

rosa, di due manine soffici, dei volti biondi e velati, con palpebre che sembrano stemperarsi, nella Madonna, sugli occhi socchiusi.

Fig. 646 — Bologna, S. Maria delle Pioggie.
Ludovico Carracci: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Croci).

È cosa fine, tenera, sensitiva, ma in certo modo prepara il passaggio tra il Correggio e il Maratta.

Nella pala della Pinacoteca di Bologna, il gruppo della Vergine col Bambino si eleva sul trono, da un lato, obliquamente,

impostandosi alla maniera tizianesca. Maddalena, dall'angolo a destra, offre di slancio il vaso degli unguenti; una pia suora prega a mani giunte, raccomandata da San Francesco, mentre

Fig. 647 — Bologna, S. Maria della Pioggia. Ludovico Carracci: *Circoncisione*.
(Fot. Croci).

San Domenico invita all'adorazione, stendendo le mani verso il gruppo divino. La linea dalle spalle di San Domenico alle ginocchia di Maria è condotta sulle ali e le teste di due angioli

musicanti, che riempion lo spazio, lo pareggiano orizzontalmente, come piace a Ludovico Carracci.

Il gruppo della Vergine col Bambino sembra allacciare la

Fig. 648 — Bologna, S. Domenico. Ludovico Carracci: *Cristo sotto la croce.* (Fot. Croci).

visione del Correggio a quella del Murillo. È un piccolo Murillo Gesù annicchiato sul grembo materno, nella tenerezza delle carni, dello sguardo pensoso, del ricciuto vello bruno. Anche il colore pallidetto e vellutato delle carni concorre a intenerire la Vergine e la Santa Maddalena correggesca, le cui vesti aranciate

son la nota più viva di colore nel quadro. Il rosso della veste di Maria sbiadisce in morbido violetto, i volti della monaca, dei Santi Francesco e Domenico, degli angeli menestrelli, impalli-

Fig. 649 — Bergamo, Accademia Carrara. Ludovico Carracci: *Sacra Famiglia*. (Fot. Arti Grafiche, Bergamo).

discono, i bianchi delle vesti s'ingrigiano, il crepuscolo abbassa la gamma delle tinte smorzandole nel suo velo di malinconica dolcezza. In fondo, dietro Bologna monocroma, il sole si estingue, e in alto il cielo prende il turchino della sera. Sventola sovr'esso

Fig. 650 — Bologna, Pinacoteca.
Ludovico Carracci: *La Vergine in trono e Santi.*
(Fot. Croci).

uno sciame, appena rosato dalle luci del tramonto, di angioletti con corona, turibolo e fiori.

Altra pittura di sensualistica premurilliana tenerezza è la *Madonna del Rosario, col Bambino e San Domenico* (fig. 651), pure nella Pinacoteca di Bologna. Il manto azzurro della Vergine si vela, s'incenerisce sul fondo smorto di cielo; le carni, specialmente del Bambino, volgono a un pallido lilla. Anche il bianco della tunica di San Domenico si colora di violetto nell'ombra. Fioriscon le grazie del Correggio nel piccolo Gesù, che tende la destra bramosa alle rose sparse sulle nuvole.

Ludovico Carracci, svolgendo questa composizione, giunge a un altro capolavoro, alla *Madonna degli Scalzi* (figg. 652-653). Sta la Vergine eretta tra le nubi sul crescente lunare, col Bambino sulle braccia, tra i Santi Francesco e Girolamo: composizione studiata sullo schema della Madonna Sistina di Raffaello, che, soppressa la determinazione della mandorla tradizionale, avvolse d'un alone il gruppo della Vergine col Bambino sulle nubi, e di qua e di là dell'alone, bilanciate, collocò le figure di San Sisto papa e di Santa Barbara. L'apoteosi della maternità, quale la concepì Raffaello, il trionfo della Vergine Madre nel cielo, alla presenza del Pontefice che la esaltò nel *Concilio di Efeso*, non si riconosce nell'opera di Ludovico Carracci, che alla solennità dell'apoteosi coordinò la familiarità delle sacre rappresentazioni, e diminuì la grandezza dell'apparizione sulle nuvole, sul fondo di luce diffusa, contornandola d'angioli, come larve translucide, evanescenti. Il gruppo di Maria col Bambino e le figure dei Santi Francesco e Girolamo appaiono sopra un velo di luce grigio oro, che stinge la veste della Vergine, di un rosso lillaceo, e il suo velo cinereo, intonandoli al grigiore del saio francescano. Sfuma l'alone intorno al capo di Maria, e si diffonde nel cielo a cerchi colorati come attorno alla luna nelle sere nuvolose: il giallore si perde nel verde, poi nel rossigno e poi nell'oro spento, in vortici sempre più fievoli. La testa bruna della Vergine è soffusa d'ombra trasparente, quasi diafana; il volto del Bimbo, tenerissimo, esce dalle atmosfere del

Correggio; alla soavità delle tinte s'intona l'armonia del gruppo affusato.

Fig. 651 — Bologna, Pinacoteca.
Ludovico Carracci: *La Vergine, il Bambino e S. Domenico.*
(Fot. Croci).

Non si riconosce più il Carracci enfatico e sgangherato della precedente maniera. Si è fatto prezioso, eletto, così come nel-

Fig. 652 — Bologna, Pinacoteca.
Ludovico Carracci: *La Madonna degli Scalzi.*
(Fot. Croci).

l'*Annunciata* (fig. 654), che, sorpresa dalle parole dell'Arcangelo, chiude i libri sull'inginocchiatoio, e si volge in ascolto, con occhi

Fig. 653 — Bologna, Pinacoteca.
Ludovico Carracci: *Madonna degli Scalzi col Bambino.*
(Fot. Croci).

bassi. Anche qui tenera è la pasta del colore, che par disfarsi nelle palpebre e sulle tumide labbra, e che s'accorda con la grazia

dei contorni sinuosi, col tremolio di stelo impresso alla figura. Nell'*Arcangelo Gabriele* (fig. 655), nonostante l'impasto correg-

Fig. 654 — Bologna, Pinacoteca.
Ludovico Carracci: *Vergine dell'Annunciazione.*
(Fot. Croci).

gesco, l'accentuazione dell'effetto di luce e d'ombra indica il ritorno a venete rimembranze. I capelli inanellati ricordano piuttosto il Veronese che non il Correggio; il distacco del profilo

in ombra dal fondo luminoso del nimbo vien di Venezia, come il vivido effetto cromatico dell'ala screziata da tocchi multicolori. Le tinte fioche dell'*Annunciata*, che le infondono tanta sommessa

Fig. 655 — Bologna, Pinacoteca.
Ludovico Carracci: *Angelo dell'Annunciazione.*
(Fot. Croci).

grazia, si avvivan nell'angelo anche per punteggiature e lineature di luce, fini, sottili, quali certo il rumoroso Ludovico Carracci d'un tempo non avrebbe saputo trovare.

ANNIBALE CARRACCI.

1560, 3 novembre — Viene battezzato a Bologna (GUALANDI, *Memorie originali*, ecc., 1840).

1580, 18 aprile — Va a Parma e scrive a Ludovico (BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di Lettere*, Milano, 1822, vol. I, p. 118).

1580, 20 aprile — Scrive a Ludovico da Parma, dove dice di attendere Agostino (Id. id.).

1580-85 — Collabora in Palazzo Fava (MALVASIA, *La Felsina Pittrice*).

1585 — Fonda coi cugini l'Accademia dei Desiderosi (Id. id.).

1587 — Data l'*Assunta* a Dresda (dall'opera).

1588 — Compie il ritratto di *Claudio Merullo* (id.).

1588 — Compie la *Madonna con S. Matteo* a Dresda (id.).

1592 — Collabora in Pal. Magnani (MALVASIA, ecc.).

1593 — Data il *Cristo in Croce* a Berlino. *Resurrezione di Cristo* già al Louvre, oggi alla Maison Laffitte; *Vergine, Gesù e Santi*, Pinacoteca Bologna; *Madonna che appare a S. Luca*, Louvre.

1593-94 — Collabora in Palazzo Sampieri (MALVASIA, ecc.).

1595 — Compie il *S. Rocco*, ora a Dresda.

1595, c. — Va a Roma (MALVASIA, BOLOGNINI, AMORINI, TIETZE ecc.).

1596, c. — Comincia i lavori nella Galleria di Palazzo Farnese (TIETZE, ecc.).

1597 — Compie il *Cristo* di Caprarola e *S. Onofrio* per la S. Casa di Loreto.

1599, 5 dic. — Ha terminato l'*Immagine di S. Margherita* per la Capp. Bombasio in S. Caterina della Rota (Dall' Archivio di Stato in Roma. Fabbrica di S. Caterina).

1599-601 — Lavora in S. Maria del Popolo (LONGHI, *Quesiti Caravaggeschi*, Pinacotheca, 1928).

1600 — *Quo Vadis?* N. G. di Londra.

1604, 25 nov. — Stima con il Pomarancio le pitture di G. Baglione in Palazzo S. Croce (Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi, ecc. in Roma*).

1609 — Va a Napoli (Bellori).

1609, 15 luglio — Muore a Roma, ed è sepolto nel Pantheon (Malvasia, ecc., Lapide al Pantheon).

* * *

Il più giovane dei cugini Carracci, Annibale, si presenta nel suo *Autoritratto* degli Uffizi (fig. 656), dipinto alla prima, con aria correggesca, lineamenti che nella luce smarriscono i contorni, modellato per essenza pittorico. Egli esprime, come i cugini, la sua tendenza artistica, il suo spirito rivolto alle delizie coloristiche del « Pittor delle Grazie », ma, più di essi, sembra qui dotato di sensibilità, pensoso della virtù del maestro. Dipinta alla prima, senz'imprimitura, con qualche bianco che non sembra ben fondersi col resto, nei capelli e nel volto, è anche una *Testa virile* agli Uffizi (fig. 657), che par d'uomo sotto alla tortura, con occhi esterrefatti, rughe del volto raggrinzite, capelli che si torcono e si drizzano. Dal fondo nero si sporge in luce la faccia sconvolta, e nell'iride par s'accenda una scintilla di follia. Qui il correggismo però sminuisce, per qualche impronta di libertà veneziana, nel fare a colpi, senza più il tenue sfumato dell'autoritratto.

Anche nell'*Adorazione de' Pastori*, in Santa Maria della Pioggia a Bologna (fig. 658), il Correggio domina, sebbene penetri nel suo dominio il venezianismo, con il motivo savoldiano dei pastori affacciati a un parapetto, uno scalpellato dalla luce, che in violenti strie lampeggia all'orizzonte. Ma la *Notte* del Correggio è presente al pittore, e come in quell'esemplare il Bambino sulla paglia luminosa accentra in sè l'effetto. Il lume del lattante fa brulicar le pagliuzze della culla, imbianca il petto di Maria, sale a modellar gli angeli che cantano osanna, si sparge a chiarire nella scurità le forme incerte di Giuseppe e di

un pastore, cade sull'agnello offerto ai piedi dei gradi che innalzano il giaciglio come un altare. Appare tuttavia, negli stacchi più forti della luce dall'ombra, un correggismo con ve-

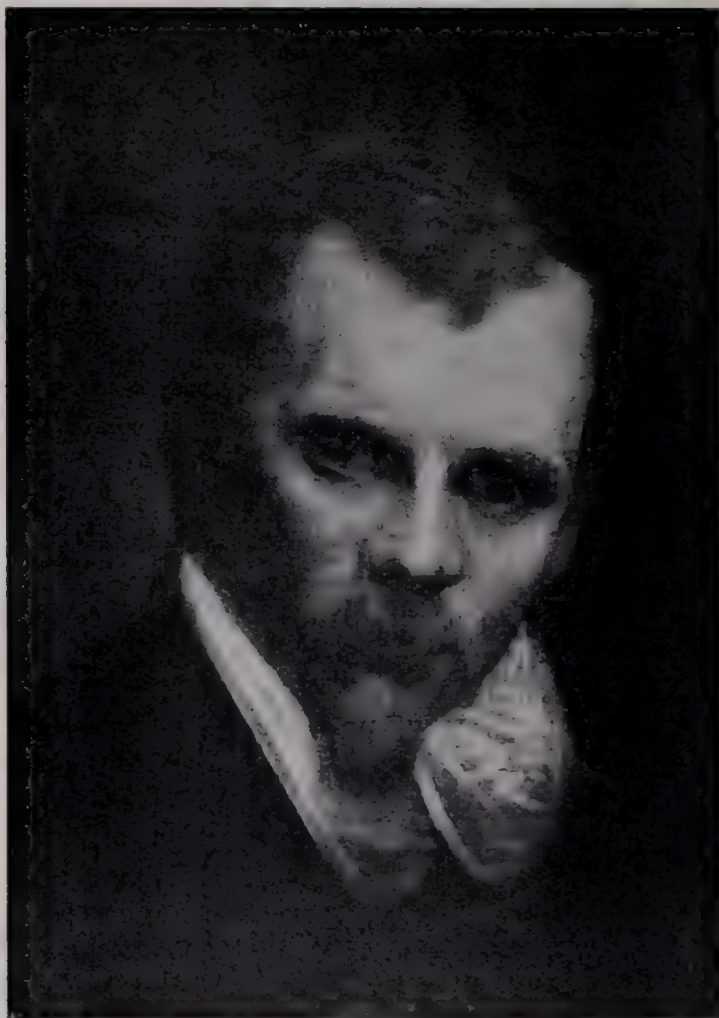



Fig. 656 — Firenze, Galleria Uffizi. Annibale Carracci: *Autoritratto*. (Fot. Brogi).

nete infiltrazioni, quale si vede in Ludovico Carracci, nella chiesa stessa.

In questo momento il pittore trova tutta la sua energia e modella con veemenza le gigantesche forme del *Plutone col*

Cerbero trifauce (fig. 659), per un ovato del Palazzo dei Diamanti a Ferrara, ora nella Galleria estense di Modena. Della pittura può vedersi nel Museo Bonnat a Bayonne (fig. 660), il disegno, dove le pennellate fanno uscire a colpi di scalpello,

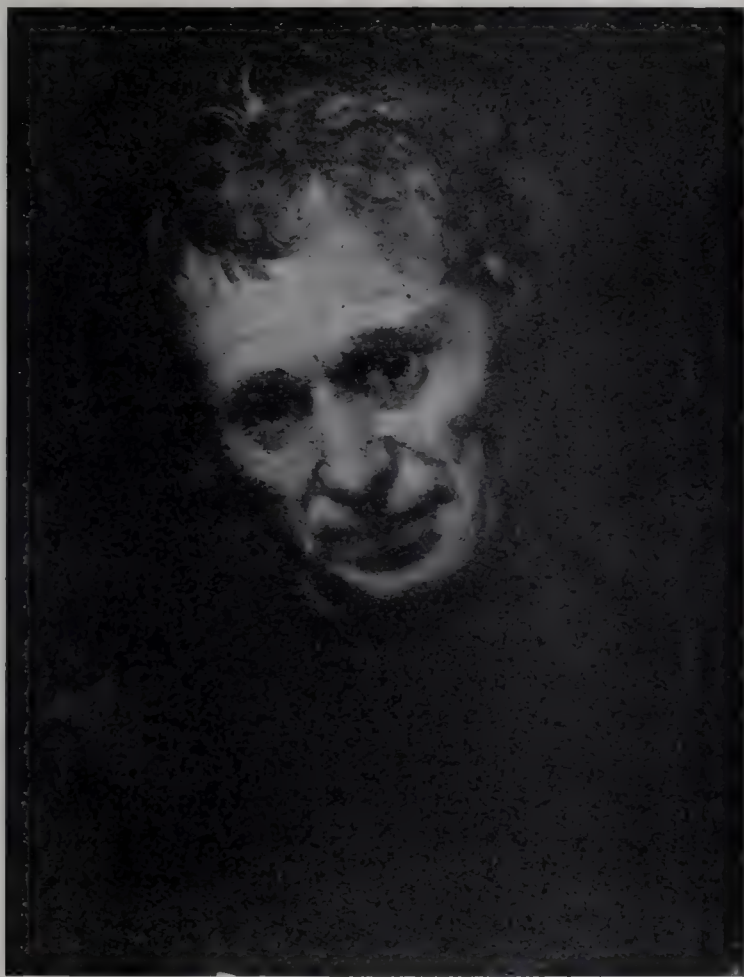



Fig. 657 — Firenze, Galleria Pitti. Annibale Carracci: *Testa virile*. (Fot. Croci).

come da un blocco di marmo, le forme poderose. Forse perchè non preparato da uno studio preliminare, il *Vulcano* di Besançon (fig. 661), attribuito al Tintoretto o al Guercino, è composto con tocchi di pennello più rapidi, con forme più suggellate nel color grasso e vivo. A queste opere si associa l'*Arianna*

Fig. 658 — Bologna, S. Maria della Pioggia.
Annibale Carracci: *Adorazione del Bambino.*
(Fot. Croci).

della Galleria degli Uffizi (fig. 662), a cui un satiro e un amorino portano i doni della vite; ma qui il venezianismo prende il sopravvento, nel figurar, su qualche esempio del Vecellio, la Baccante nuda da tergo, imbiondita dal sole sull'ombra fulva che avvolge il Satiro e gli Amorini. La ricerca d'imitar Tiziano si

Fig. 659 — Modena, Galleria Estense. Annibale Carracci: *Plutone*.
(Fot. Orlandini).

vede chiara nell'illuminazione della capigliatura della Baccante a grevi tocchi d'oro, nell'impasto denso del suo drappo, e più ancora nella coppa colma di uve con acini punteggiati dal sole. È questo il particolare più intenso di vita nel quadro. Vi si scorge il sensualismo pittorico dei Carracci nei brani di natura morta, e vi s'intona il satiro, massa di carne rossastra bagnata dall'ombra con un tocco di luce nell'occhio destro, come riflesso dalle uve scintillanti. Ma nel complesso, in questa ricerca d'imitar

la ricchezza pittorica dei Veneti, l'Emiliano educato ai morbidi e lievi impasti del Correggio appesantisce le forme, indurisce i contorni tagliati dall'ombra, e cade nell'accademismo, forzando, come già nelle opere precedenti, gli effetti sculturali.

Con le sue forme contenute, il suo studio di misura, d'equi-

[illegible]
Fot. Bulloz.

librio, Annibale Carracci va verso la scultura, la classicità delle movenze, il pieno rilievo, la rotondità della forma. Ancora Ludovico par s'imponga a lui nell'*Assunta* della Pinacoteca di Bologna (fig. 663), ove Correggio e Tiziano s'uniscono a fatica, come si unisce male la mollezza alla forza, l'argento all'oro.

Quando si recò per la prima volta a Roma, Annibale Carracci [illegible] le cose [illegible] e [illegible] che gli [illegible] davanti agli occhi, e, tornato, si studiò di connettere alle sue invenzioni le cose vedute. Colpito, davanti al *Giudizio Universale* [illegible] cappella Sistina, [illegible] degli [illegible] che portan

la croce, si studiò di renderlo nel quadro del *Cristo morto* della Pinacoteca di Parma (fig. 664), ma, nella traduzione, si servì dei suoi materiali di bottega, principalmente di una figura d'efebo del Correggio, copiato dalla cupola di Parma. Ciò che è uscito rovente dalla creazione di Michelangiolo, si è fatto di

[illegible]

stucco. Abbiam già veduto, nel quadro dell'*Adorazione dei Pastori*, come Annibale movesse a fatica, in alto, i puttini cantori, mal studiati per lo scorcio da angioletti di gesso appesi per un filo al soffitto. Continua il ripiego nel *Cristo morto*, così che gli angioli non s'aggruppano sulle nubi di cartone: l'efebo correggesco nulla sostiene; un puttino con piccole alucce s'accosta comicamente a un braccio della grossa croce, un altro angiolo vi poggia sopra la mano, un terzo agita un drappo, e un putto sgambetta come pauroso del suo seggio aereo. Da quella visione chiara nella centina del quadro, celeste lunettone, si scende verso

la terra scura e la visione tragica che s'intaglia sull'orizzonte luminoso. Ai lati del Crsito morto, pregano i Santi, e dietro sviene la Vergine, ricavata dal *Transito di Maria* di Michelangelo da Caravaggio, ora al Louvre. Non si sarebbe mai pensato che Annibale Carracci potesse essere colpito dall'opera di quel grande

Fig. 662 — Firenze, Galleria Uffizi. Annibale Carracci: *Baccante*.
(Fot. Alinari).

ribelle ai principî accademici, ma la distesa Vergine è proprio tratta dal quadro cui fu dato l'ostracismo chiesastico. Mal si coordina con il Cristo morto la figura della Madonna, ma sembra formar una scena a parte nella presentazione ai fedeli del morto Redentore, tra i segni del martirio, come nella leggenda della *Messa di San Gregorio*. La rappresentazione aveva perduto, lungo il Quattrocento, la forma simbolica per avvicinarsi alla vita, e qui, invece dei segni della passione, è San Francesco che anima a contemplare la salma divina, tra Santa Chiara e Santa Maria Maddalena oranti. Ma dietro Cristo, per il prestito dal Cara-

Fig. 663 — Bologna, Pinacoteca. Annibale Carracci: *L'Assunta.*
(Fot. Croci).

vaggio, Maria svenuta è assistita da due angioli e fissata dall'apostolo Giovanni costernato. Abbiamo una scena nella scena, perchè Maria distesa, quale Caravaggio la dipinse, con rigidezza di cadavere, come se invece che da svenimento, fosse stata presa da catalessi, viene a distogliere dalla salma divina l'attenzione, a staccare la rappresentazione del *Cristo morto adorato da Santi* da quella teatrale della *Madonna tra gli angioli e San Giovanni* Il prestito, fatto troppo di peso, è un fuor d'opera nel quadro.

Oltre questa sporadica influenza del Caravaggio, son tracce dell'insegnamento di Ludovico, nel gesto di San Francesco, che stende le braccia a indicare il Cristo, simile a quello di San Domenico per indicar la Madonna col Bambino nella pala bolognese del cugino. E come in quella pala, Maddalena deriva dal Correggio, benchè il manto tremoli di luce sulle costole delle pieghe alla maniera veronesiana.

Gli elementi di questi ultimi quadri, meno quello del Caravaggio, s'incontrano ancora nella *Madonna in gloria e sei Santi nel piano* (fig. 665) della Pinacoteca di Bologna: il Correggio si riflette nei Santi, soprattutto nel Battista, mentre i due grandi angioli, che volano tra dibattiti di luci ed ombre e serici fruscii di vesti, riecheggiano note veneziane. Qualche riflesso veneto può scorgersi anche nei contrasti d'ombra e luce che avvivan la Madonna col Bambino sulle nubi, ma nella sua costruzione il gruppo è caratteristico della tendenza accademica di Annibale Carracci verso grandiosità statuaria.

Ripete gli stessi elementi il quadro con la *Madonna in gloria e i Santi Luca e Caterina in terra* (fig. 666), nel Museo Nazionale del Louvre. È una composizione enfatica, ispirata a Ludovico, con riflessi di Parma e di Venezia, ma con forme sempre più solidificate, sempre più improntate a massività scultoria. Già i putti perdono di tenerezza, la Vergine di dolcezza, i Santi di emozione nella preghiera, nella pala della Pinacoteca bolognese, rappresentante la *Madonna col Bambino e San Giovannino in trono, San Giovanni Evangelista e Santa Caterina, ai lati* (fig. 667). Le figure diventan parti dell'architettura: le braccia della Ver-

Fig. 664 — Parma, Pinacoteca. Annibale Carracci: *La Deposizione.*
(Fot. Croci).

Fig. 665 — Bologna, Pinacoteca. Annibale Carracci: *Madonna in gloria e Santi nel piano.* (Fot. Croci).

Fig. 666 — Parigi, Museo Naz. del Louvre.
Annibale Carracci: *La Vergine appare a S. Luca e a S. Caterina.*
(Fot. Alinari).

gine segnan la linea di base del catino di nicchia, i Santi formano enormi modiglioni all'altare. Le figure riempion gli spazi; il nicchione e le colonne scompaiono; l'altare poligonale, su cui s'allarga il gruppo della Madonna, sembra, per tanto peso, breve.

Nella faccia anteriore del trono è un ovato, con la figura monocroma del re David che suona l'arpa, ornamento simile a quello del Correggio nella *Madonna di San Francesco*. Ma a stento si riconosce il correggesco motivo in queste forme di Annibale, regolate, misurate, indurite, saggi d'accademia.

Nel 1595, chiamato a Roma con i suoi cugini dal Cardinal Farnese, Annibale attendeva alla decorazione di un camerino nel palazzo del protettore, con l'aiuto di due scolari che lavoravano alle parti secondarie, dipingendo le lunette terminate ad ogiva, due per ogni lato lungo, una per ogni lato breve, e la volta a conca impostata su di esse. Soggetto della decorazione doveva essere il *Trionfo della Virtù sul Vizio*, da svolgersi, nelle lunette, con le storie di Ulisse davanti a Circe e presso lo scoglio delle Sirene, di Perseo che uccide Medusa, di Anphimopos e Anapos che salvano i genitori dall'incendio; nella volta, in due ovati ai lati del quadro centrale, con le storie di Ercole che sostiene il mondo e che interroga la sfinge; nel quadro centrale, con l'altra di *Ercole al bivio* (fig. 668).

Questa rappresentazione, tolta dal soffitto, oggi nel Museo di Napoli, mostra come Annibale Carracci, in Roma, si fosse dato all'antico, e inaugurasse il neo classicismo nella decorazione del camerino di palazzo Farnese. Ancora incompleto formatore del suo stile fondato sulle statue classiche, par che si studi, nelle due immagini del Vizio e della Virtù, di trasformare le sante bolognesi, acconciandole diversamente, coprendole talvolta di veli, ma senza riuscire, nonostante le forme scultorie, a cancellar l'impronta della felsinea città. Quale sia la Virtù, quale il Vizio, lo dicono i simboli, questo con maschere teatrali appresso, e strumenti di musica, in atto di sparger rose sul cammino di Ercole; quella che addita l'alto d'una rupe e tiene con la sinistra la tavola della legge. Ercole, nel mezzo, seduto sopra un piedi-

Fig. 667 — Bologna, Pinacoteca.
Annibale Carracci: *Madonna col figlio, S. Giovanni e S. Caterina.*
(Fot. Alinari).

stallo di roccia, s'appoggia alla sua clava, in ascolto delle incitatrici, fisso davanti a sè con grandi occhi fierissimi. Lo scenario è degno di quello di Ludovico Carracci, a fondo del *San Giovanni che predica alle turbe*, improvvisato, posticcio: le rocce son montagnole fatte per gioco; il piedistallo d'Ercole, il palmizio che gli sta dietro, le piante con la vite onusta di grappoli, sono tutti mezzucci decorativi che Annibale Carracci avrebbe dovuto abbandonare a Bologna per mettersi all'unisono in Roma con gli eroi e le divinità della mitologia. Anche le pieghe delle vesti, che sul Vizio disegnan vortice, si spezzano e s'aggirano a spira, non si conformano al decoro antico, alla nobiltà classica. Come Andrea Sansovino, venuto a Roma per i monumenti dei Cardinali a Santa Maria del Popolo, Annibale Carracci volle dar un primo segno della classicità ricoprendo le figure di veli, ma, non assuefatto a tanta leggerezza, fece da essi dipartirsi svolazzi come di stoffe spesse e grevi.

Tale incertezza nel passaggio dalle forme bolognesi alle neo classiche appare in tutto il camerino di Palazzo Farnese, in quella decorazione poco organica, tra lo svolgersi dell'acanto, che sale a contornar le fatiche d'Ercole, a riempire gli spazî, a disegnar spire, fiorito di putti, ma interrotto nel suo svolgimento da grandi cornici dorate. A Roma, per mettersi all'unisono con le statue dissepolte, con le antichità adunate nelle collezioni, specie in quella di Odoardo Farnese, e con la civiltà artistica di Raffaello e di Michelangelo, Annibale si sforzò di agghindare all'antica le sue figure, di lustrarne le membra ignude, d'ornarle, di disporle secondo una grammatica impeccabile. Il Correggio, e con esso la civiltà pittorica emiliana, si tace. Appena qualche putto, come quello che guida le tigri per il *Trionfo di Bacco*, nella Galleria (fig. 669), può ricordare i sublimi compagni della cupola di Parma; ma le sue chiome si muovono al vento senza che il vento spiri, e le membra si son fatte di sasso.

Un anno dopo aver dipinto il camerino, Annibale, a completare il concetto in quello espresso, volle, o meglio si propose, di rappresentare il trionfo dell'Amore celeste sull'Amore terreno,

Fig. 668 — Napoli, Museo Nazionale. Annibale Carracci: *Ercole fra il Vizio e la Virtù.*
(Fot. Brogi).

per finir d'illustrare gli amori degli dei. La Galleria riceve luce da tre ampie finestre, ed ha le altre pareti interrotte dai vani delle porte. Annibale coprì la volta dei suoi affreschi; nelle due pareti minori, nei vani tra le porte, racchiuse in cornici d'oro e di stucco le rappresentazioni della *Liberazione d'Andromeda* e di *Perseo contro Fineo*. Tra i vani delle finestre e nella parete di contro, fra stucchi bianco e oro, s'aprono, divise da lesene, dieci nicchie, destinate a contener i tesori della collezione farnesiana, sormontate da putti in istucco reggenti medaglioni emblematici. Nel centro della volta, è il *Trionfo di Bacco e di Arianna;* di qua e di là da esso, *Pan offre a Selene la lana delle sue capre* (fig. 670), e *Mercurio porge a Paride l'aureo pomo della discordia* (fig. 671). Ai lati del Baccanale, nelle pareti lunghe, due affreschi narran le *Storie di Galatea ed Aci* (fig. 672), di *Aurora e Cefalo*. Gli altri piccoli riquadri, *Apollo e Giacinto*, il *Ratto di Ganimede*, sembran cimase ai maggiori, con il *Ciclope in atto di scagliare un macigno contro Aci fuggente dietro Galatea* (figura 673), e lo stesso *Polifemo che canta sulla siringa la sua canzone alla ninfa*. Ai quattro angoli della volta, son finte balaustre e squarci di cielo, ove appaion due putti, l'*Amore celeste* e l'*Amore profano* (fig. 674), in lotta e in pace. Tutt'intorno, tra le erme cariatidi degli efebi e degli atleti ewinati, tra gli efebi seduti, i mascheroni e i putti, son medaglioni in finto bronzo con *Apollo e Marsia*, il *Ratto di una Ninfa*, *Orfeo ed Euridice*, il *Ratto d'Europa*, *Amore e Pan*, *Salmacis ed Ermafrodito*, *Pan e Siringa*, *Ero e Leandro*. Fra l'uno e l'altro medaglione, tra un'erma e un gigante, ecco altri miti: *Ercole e Jole*, *Venere e Anchise*, *Endimione e Diana* (fig. 675), *Giove e Giunone*.

Gli affreschi della Farnesina son presenti ad Annibale, direttore della decorazione, ma mentre gli scolari di Raffaello intorbidarono le invenzioni del maestro, sembra che il Bolognese le abbia lavate, verniciate, lucidate, messe all'unisono con gli stucchi bianchi e oro. Qualcosa fa pensare piuttosto a terrecotte maiolicate, che a figure scolpite nel marmo, sebbene lo studio di dar alle forme rilievo scultorio distrugga ogni effetto

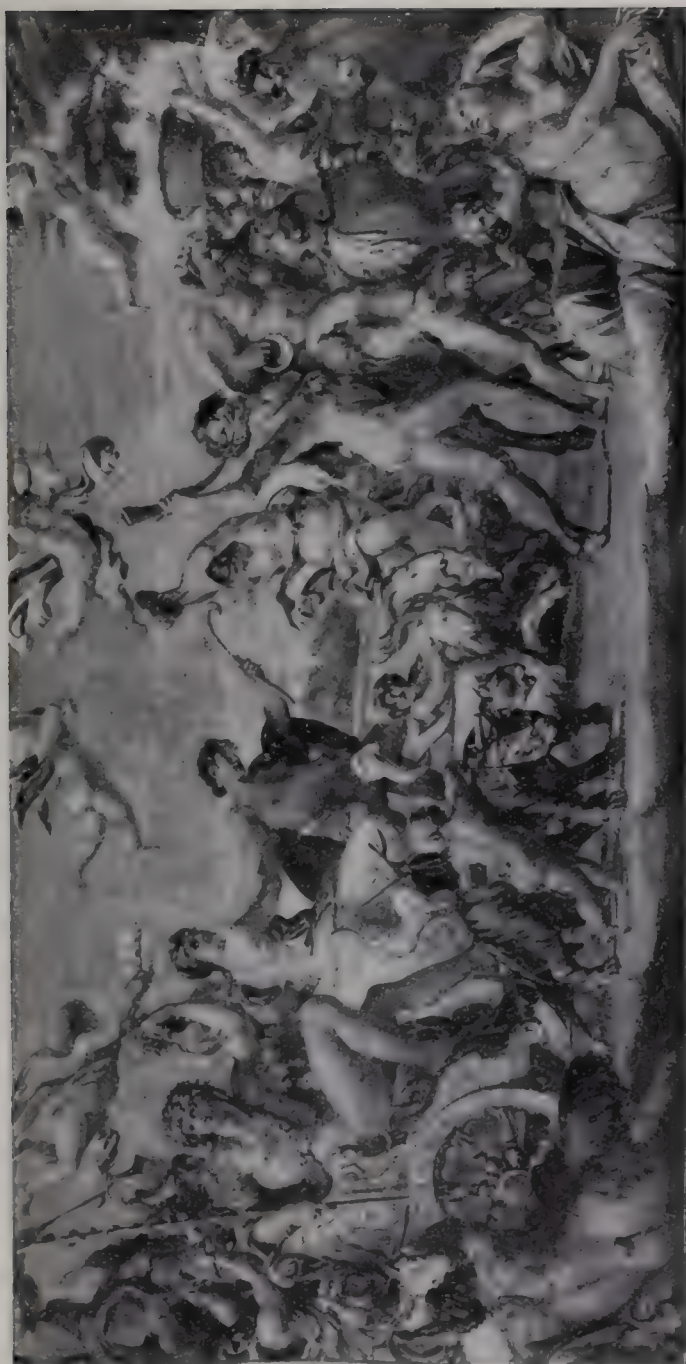



Fig. 669 — Roma, Palazzo Farnese. Annibale Carracci: *Il trionfo di Bacco e Arianna.*
(Fot. Anderson).

pittorico. Appena in certi fondi spunta qualche alberello, qualche ciuffo d'erbe, qualche tronco sui margini dei riquadri, e in generale tutto mira all'effetto decorativo, cosicchè gli amorini

Fig. 670 — Roma, Palazzo Farnese.
Annibale Carracci: *Pan offre a Selene la lana delle sue capre.*
(Fot. Anderson).

che osservano Endimione e Diana escon fuori come da un nido di foglie, inghirlandati dai rami frondosi. Il paese scompare da quel mondo sculturale. Gli efebi accompagnan le scene, ma non

partecipano, come in Michelangelo, alla vita tragica dell'umanità: sono semplici osservatori o reggifestoni, troppo grandi e atletici per così piccolo ufficio d'apparatori. Le cariatidi, sieno esse ricavate da Ercoli, da Daci prigioni, da Atleti, par abbian timore

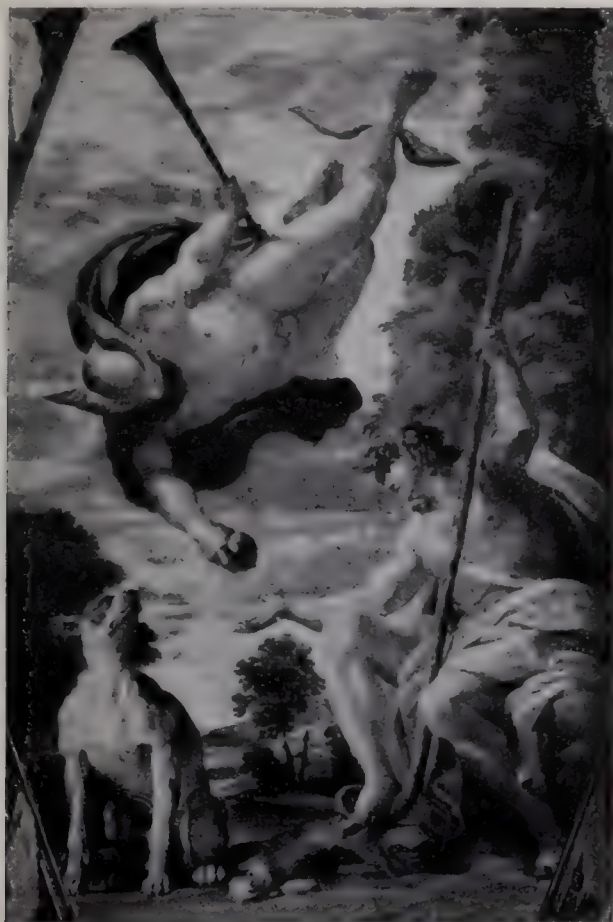



Fig. 671 — Roma, Galleria di palazzo Farnese.
Annibale Carracci: *Mercurio e Paride.*
(Fot. Anderson).

della loro nudità; e il pittore le avvolge di drappi, di lenzuola, e quando no, li trasforma in eunuchi a guardia della Galleria. Li studia dall'antico quasi sempre, e uno ne riproduce con un braccio tronco, e un altro con le gambe spezzate, come nei marmi esemplari; e, perchè le loro membra dal mezzo in giù sarebbero state

ingombranti, le racchiude, le restringe, le insinua nel piede di un'erma. Dopo i moniti della Controriforma, il nudo non avrebbe potuto essere così esposto, ma c'era la scusa della classicità. In ogni modo al Carracci era dato di rappresentarlo con misura; e in tutte le scene mitologiche egli arrotola lenzuola a sciarpa per coprir membra; le adagia, le incolla, le stampa sui corpi, pur dimenticandosi talvolta delle ingiunzioni, in quel mondo di

Fig. 672 — Roma, Palazzo Farnese.
Annibale Carracci: *Galatea rapita da Aci* (affresco nella volta della Galleria).
(Fot. Alinari).

dei e di semidei « falsi e bugiardi ». La ricerca d'armonia conduce il pittore a compor lo spazio con molta misura, con bilanciamento di masse, con studiato equilibrio.

Di frequente la diagonale, nei campi figurati più alti, si presta alle invenzioni: e talvolta egli ricorre, per i campi più quadrati, all'incrocio di due diagonali, come ad altri accorgimenti per quelli più lunghi e a un rotear di forme nei medaglioni. I grandi altorilievi colorati non comportano lontananze, ma un breve digradar di piani verso la linea prossima, bassa, ristretta, dalla lingua di terra dell'orizzonte verso il cielo solcato di lunghe parallele strisce di nubi. Tanti calcoli dettero unità pittorica, plastica, architettonica alla decorazione esemplare per tutto il Seicento. Questa finzione classica, che si contrapponeva al realismo di Michelangiolo da Caravaggio, parve nobiltà antica

vittoriosa della volgarità piazzaiola; freno dell'arte di contro agli eccessi del nuovo; garbo, solennità classica, di fronte alla violenza di maniere propria agli avveniristi. Quella visione di bianco e di oro, in cui eran fusi tanti elementi di Michelangelo, di Raffaello, del Correggio, di Paolo Veronese, parve la trasfigurazione moderna dell'Antichità di Grecia e di Roma, il conti-

Fig. 673 — Roma, Palazzo Farnese. Annibale Carracci: *Polifemo e Aci.* (Fot. Anderson).

nuare della Rinascita. Annibale Carracci aveva trasformato in sè tutti i ricordi del passato, tanto da non lasciarne agevolmente riconoscer gli originali, da lui raccolti e rinnovati, ridotti, assestati secondo misure e calcoli. Ne risultò una grande finzione di vita nuova, ove non era l'antico ma la maschera; non le immagini dei genï italiani, ma la loro logora stampa. Nell'insieme, si sentiva il vuoto, l'accademia, lo sforzo, la freddezza delle forme di stucco. Ma lo sforzo era grande, e dovette sembrare al Cardinal Farnese prodigioso, come a quanti videro nell'erudizione la sodezza pittorica, nella tradizione lo sgabello, anzi il trono, dell'Arte.

Annibale Carracci era venuto a Roma con due scolari, di cui forse uno era Innocenzo Tacconi, suo aiuto nella pittura del Camerino. Nel 1597, iniziata quella della Galleria, che ebbe termine nel 1603, sopraggiunse a Roma, collaboratore, Agostino Carracci. Questi dipinse due affreschi con le *Storie di Galatea ed Aci*, di *Aurora e Cefalo*, su disegno di Annibale. Venuto a

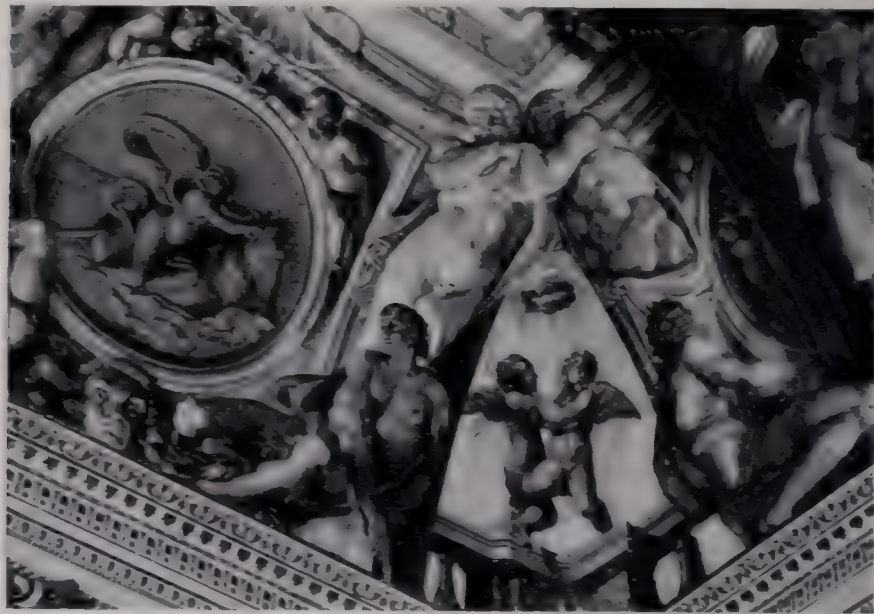



Fig. 674 — Roma, Palazzo Farnese.
Annibale Carracci: Cariatidi e figure decorative nella volta della Galleria (Fot. Alinari).

discordia con il cugino, nel 1600 lasciò Roma, ma a collaborare vennero i discepoli, che continuarono, sui disegni di Annibale, gli affreschi farnesiani, tra gli altri il Domenichino che completò la figura di Andromeda liberata dall'orco marino, e dipinse l'impresa di Casa Farnese sulla porta d'ingresso alla Galleria, come, su disegno di Annibale, gli otto quadretti al disopra delle nicchie. Forsanche collaborò il Lanfranco agli affreschi della Galleria, palestra ai giovani della scuola bolognese. Ne trassero ispirazione Guercino e Lanfranco, Guido Reni e Domenichino, l'Albani e il Massari.

Nella decorazione farnesiana, il Carracci aveva abbandonata l'arte sua per rifarsi sui marmi antichi; aveva fatto sacrificio delle sue ricerche pittoriche, degl'insegnamenti del cugino Ludovico, della vivezza propria ai suoi pennelli. Quella decorazione era fuori del mondo delle sue immagini, una ricostruzione suggerita da Monsignor Agucchia con Ovidio alla mano, un'o-

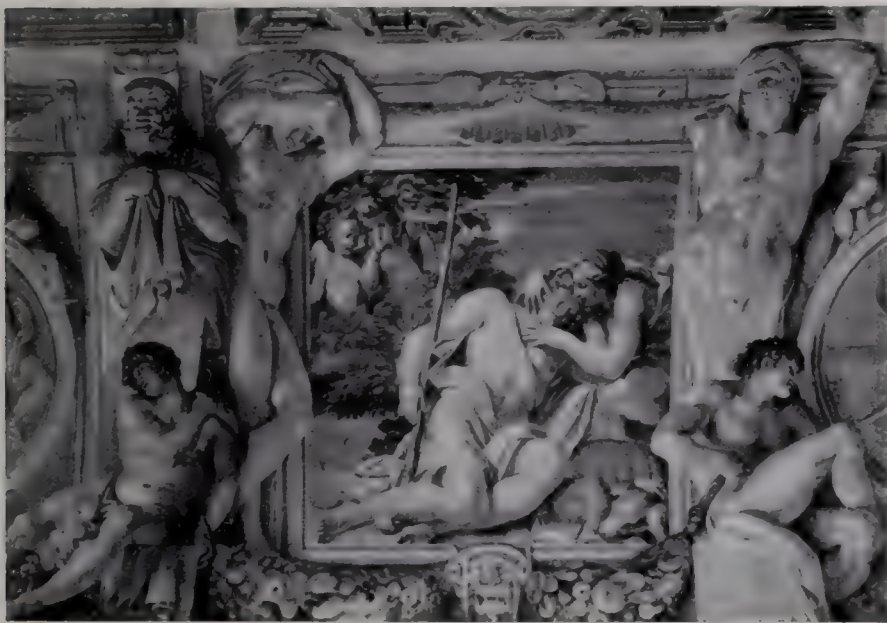



Fig. 675 — Roma, Palazzo Doria. Annibale Carracci: *Endimione e Diana.* (Fot. Alinari).

pera eseguita sopra una scala differente da quella usata a Bologna.

Verso la fine delle pitture nella Galleria di Palazzo Farnese, Annibale cerca respiro, componendo le lunette della cappella Aldobrandini a San Carlo al Corso, staccate poi dal loro ambiente e trasportate nella Galleria Doria. Delle sei lunette, Annibale eseguì, secondo il Tietze, la *Fuga in Egitto* e la *Deposizione;* l'Albani, l'*Assunta* e la *Visitazione;* il Domenichino, la *Natività* e l'*Adorazione de' Magi*. L'invenzione di tutte le lunette spetta evidentemente ad Annibale, tanto si coordinano paesi e scene;

e la collaborazione fu più varia e complessa di quanto sembri al Tietze, o almeno non così nettamente distinguibile.

Annibale nelle lunette cerca il paese, che non verdeggiava più nella Galleria farnesiana; cerca frescura d'acque, alberi alti fronzuti, collinette nei fondi sotto i cieli tempestosi. E nella *Fuga in Egitto* (fig. 676) par che un'egloga canti nella campagna, sotto alla città fortificata che la domina. Viene il pastore guidando il gregge al suono della zampogna; viene il rematore conducendo a colpi di remi il suo burchiello; avanza il vecchio Giuseppe con l'asinello stanco, e la Vergine si ferma a guardare, mentre le bianche colombe con ali aperte precedono i fuggitivi. Nel fondo, a destra, un lago si stende ai piedi di colline azzurre. In questo quadro par che Annibale torni nelle braccia di madre natura, e goda del mormorio delle acque, della vita pastorale, del verde degli alberi. Non più Greci o Romani, ma la Sacra Famiglia nella calma del paese, ove si respira, si cammina, le pecore scendono ad abbeverarsi, i buoi sono al pascolo. Annibale riprende a vivere, a seguire il volo delle candide colombe. Tornando alla vita, gode del paesaggio come non ne aveva goduto mai, e sembra precorrere, con questo della *Fuga in Egitto,* i classici paesi di Claudio Lorenese.

Con l'amore del paesaggio, torna in lui quello della luce, che nella Galleria farnesiana si spargeva fredda sulle statue, e, nella *Deposizione* (fig. 677), trova un effetto forte e tragico: il Calvario a sinistra, con le pie donne desolate, smarrite ai piedi; la roccia ove s'apre il sepolcro a destra, e i pietosi portatori di Cristo, preceduti dall'Apostolo Giovanni che illumina, sollevata una torcia, il cammino. L'ombra della sera cade sui massi di destra e di sinistra; ma la luce schiara il dolore, la preghiera, gli sguardi delle pie donne, come la salma divina stesa sul funebre lenzuolo. Dalla torcia di Giovanni par derivino tutti i bianchi di quel triste crepuscolo; e la massa scura della roccia, in cui è scavato il sepolcro, incombe su tutto, soffoca, nasconde nelle tenebre i piccoli gruppi umani e la loro pietà. Così il paese, partecipe alla rappresentazione, ridà alle figure, si può dire, l'esi-

Fig. 676 — Roma, Palazzo Doria. Annibale Carracci: *La fuga in Egitto.*
(Fot. Alinari).

Fig. 677 — Roma, Palazzo Doria. Annibale Carracci: *La salma di Gesù portata al sepolcro.*
(Fot. Alinari).

stenza, il moto, la vita. Non con pari potenza sono rappresentate le scene delle altre lunette; ma tornano in esse gli antichi elementi emiliani suscitatori d'arte; nella *Natività* son riflessi della *Notte* del Correggio e della gloria d'angioli cantori della *Santa Cecilia* di Raffaello; nell'*Assunta* il gesto ampio delle braccia aperte ricorda ancora Tiziano. Il neo-classicismo non viene a modellare entro le vecchie stampe nè l'opera d'Annibale, nè quella dei suoi collaboratori. Fuor dal neo classicismo, tornava a scorrere il sangue nelle vene del pittore che, ammalatosi, poco più dette all'arte, e morì nell'anno 1609, quando Federico Zuccheri e Michelangiolo da Caravaggio cessavan di vivere.

L'arte di Federico Zuccheri finisce con lui; quella di Annibale Carracci, moltiplicata dalla scuola bolognese, appresta le illusioni decorative al fastoso Seicento, il genio di Michelangelo da Caravaggio fonda lo stil nuovo d'Europa.